KITSCH-UL,
FENOMEN AL PSEUDOARTEI

Tradus din limba maghiară de
GHEORGHB FISCHER

Prefaţă şi control ştiinţific de
ION IANOŞI

HERMANN ISTVĂN

A GICCS

Kossuth Kânyvkiadâ, 1971

HERMANN ISTVĂN

KITSCH-UL, FENOMEN AL PSEUDOARTE I

19 7 3

Coperta colecţiei: VALENTINA BOROŞ

Prefaţă

I.

CONTEXTUL:CULTURA DE MASA

Explozia culturală de masă din secolul nostru are importante consecinţe teoretice şi metodologice pentru esteticianul marxist. Se constată acuta insuficienţă a interogaţiilor şi aplicaţiilor esteticii tradiţionale în raport cu această expansiune culturală de valoare certă sau îndoielnică ; esteticienii sînt confruntaţi cu o multitudine de probleme noi, nu pînă la capăt lămurite; unele dintre ele ar merita măcar enunţate, pentru ca prin momentele de discontinuitate să ne regăsim în cele din urmă continuitatea.

Lărgirea sferei. Estetica s-a limitat, de obicei, la cîteva arte „superioare[1]*, permiţîndu-şi doar rareori incursiuni în zonele „de graniţă** dintre spiritualitate şi activitatea materială, dintre artă şi tehnică. Treptat, cultura s-a îmbogăţit însă cu teritorii noi, pe 'cit de inedite, pe atît de eficiente, teritorii accentuat tehnicizate şi implicate totodată în dinamice ansambluri sociale. S-au înmulţit, alături de artele tradiţionale şi împletite cu ele, o serie de arte anterior nebănuite, „semi-arte“ sau „para-arte“, emanaţii culturale autentice ale epocii modeme şi contemporane sau surogate ale acestora. Esteticienii s-au văzut astfel obligaţi să-şi lărgească şi ei aria investigaţiilor. Ei au început să studieze „estetica industrială** ca pe un efect amplu şi obligator al revoluţiei tehnico-ştiin- ţifice, iar pe măsura înaintării lor au apelat tot mai in-sistent la sprijinul specialiştilor din industrie sau

chiar le-au transferat acestora o parte din drepturile lor aparent inalienabile. Ei au acceptat şi discuţia despre „estetica vieţii cotidiene[1]*, a relaţiilor interumane, a timpului liber,

a sărbătorilor din viata de toate zilele, o discuţie pasionantă despre coeficientul estetic propriu existentei umane cîndva „banale", pe care societatea contemporană, şi cu deosebire societatea socialiştă, ţine s-o elibereze treptat de povara banalităţii, despre dreptul omului contemporan la „plăcerile spectaculare" din ce în ce mai evidente chiar în afara manifestărilor teatrale superior-specializate ale acestora. Ei şi-au mai îndreptat atenţia spre modificările survenite, datorită canalelor „mass-media", în producerea şi în receptarea culturii artistice mai vechi şi mai noi. Dacă ar renunţa la studiul formelor culturale „de masă" şi „pentru mase", esteticienii s-ar condamna la o poziţie periferic-„elitară“. Ei nu procedează însă astfel, dovadă, dezbaterile cu privire la posibilităţile estetice enorme şi realizările artistice uneori încă restrînse ale activităţilor informaţionale şi formative prin televiziune, radio, film sau reviste ilustrate, dovadă, cele cîteva cărţi recente consacrate fenomenului „kitsch", acestui produs al „subculturii de masă", foarte răspîndit în ţările capitaliste, dar de care nici noi nu sîntem cu totul feriţi.

Imposibilitatea analizei „pur estetice". în zonele amintite, „esteticul" se defineşte, poate, chiar într-o mai mare măsură decît în artele clasice prin factori „extraestetici", anume economici, tehnici, ştiinţifici, sociali. Specificul manifestărilor artistice se configurează aci şi mai lămurit pe temeiuri generale, ceea ce obligă la urmărirea neîncetată a corelaţiilor şi a interdependenţelor, neîngăduind retragerea într-un domeniu „pur" şi într-o metodologie „purificată". Noile genuri, specii şi variante ale culturii şi subculturii de masă înmulţesc argumentele în favoarea ideii hegeliene şi marxiste cu privire la „totalitate" şi „totalizare", idee devenită deosebit de actuală pentru secolul nostru prin excelenţă „interconectat".

Criteriile artei. Ele ni s-au părut relativ limpezi pe baza unui cerc limitat şi stabil de fenomene

culturale. Delimitarea acestor criterii a devenit însă azi mult mai complicată, cel puţin pe două planuri : al deosebirii dintre artele anume specializate într-o direcţie estetică şi diferitele obiecte şi manifestări utilitare, a căror influenţă estetică, uneori accentuată, se păstrează totuşi subordonată faţă de o funcţionalitate practică imediată ; al deosebirii dintre produsele autentic artistice şi cele pseudo- artistice, iluzoriu artistice.

Valoarea artistică. Ce criterii axiologice se cuvin folosite atit fa(ă de expresiile artistice indubitabile, cît şi faţă de formele sub- şi pseudo-culturale ? Problema este acută în planul aprecierilor mai ales practice, întrucît „cultura de masă“ din ţările capitaliste dezvoltate, beneficiind de o reţea de comunicaţie extraordinar de întinsă, a ajuns să înceţoşeze — prin chiar cantitativa explozie a produselor ei — o seamă de distincţii calitative valorizatoare. Se relativizează aprecierile valorice, consumatorul este supus unui adevărat „bombardament” cultural şi acultural, în procesul căruia pornirile valorizatoare „fireşti" se deturnează într-o direcţie voit „artificială". Este de la sine înţeles că diverse interese de clasă burgheze au violentat şi anterior aprecierile de valoare ; situaţia s-a agravat însă în ultima vreme tocmai datorită multiplicării mijloacelor de comunicaţie, iar o anumită cultură cu bună ştiinţă „manipulată" (termen frecvent întîlnit în dezbaterile occidentale pe această temă) a facilitat producerea unei adevărate „conştiinţe false de masă". Am în vedere întregul sistem de publicitate, de reclamă, tirajele uriaşe ale revistelor ilustrate, dictatul emisiunilor de televiziune pe multiple canale, afluenţa de „comics" şi „bestsellers" prin care cercurile conducătoare obţin supralicitarea unor produse culturale de joasă calitate şi eventuala ignorare a unor valori certe. Se conturează aci o contradicţie, ajunsă uneori la o mare acuitate, între posibilitatea sporită a democratizării culturii (în urma progresului tehnic şi a atracţiei unor largi mase spre cunoaştere, ştiinţă, artă) şi realitatea deturnării ei într-o

direcţie efectiv antidemocratică. Un motiv în plus pentru a se înţelege extraordinara responsabilitate în mînuirea mijloacelor de comunicare de masă în socialism, responsabilitate direct proporţională cu creşterea continuă a numărului de receptori.

„Cultura de masă" şi „cultura elitară". Din punctul de vedere mai sus enunţat, înfruntarea „culturii de masă" burgheze pune estetica marxistă în faţa unor probleme mai complicate decît a pus-o aşa-zisa „cultură elitară" : aceasta din urmă îşi afişase orgolios aristocratismul, pentru noi inacceptabil, pe cîtă vreme prima pedalează anume pe „democratism", dar cu un scop contrar valorilor artistice autentice. Împărţirea convenţională dată s-a învechit dealtfel în multe privinţe. Individualismul burghez provenise, de pildă, din surse „elitare“, dar s-a transformat treptat într-un egoism şi cinism propagat de către mijloacele comunicării „de masă".

Patosul moral-filozofic al artei. Contemporaneitatea a accentuat confruntarea şi înfruntarea diferitelor orientări etice şi filozofice şi în planul artelor. Şi dacă ar trebui să re(in cîteva trăsături proprii culturii burgheze „de masă" şi „elitare" faţă de care cresc îndatoririle polemice ale concepţiei noastre despre lume, aş sublinia tendinţa spre relativizarea valorilor, semnele unui hipertrofiat scepticism, cinism, nihilism, tentativele de reactualizare a iraţionalismului şi a misticii. Unii autori încearcă fie „să deproblematizeze" cultura pe linia unui amuzament facil şi iresponsabil, fie să o îndrepte spre „probleme" false, de pildă prin cultul instinctelor primare şi agresive, al violenţei, al pornirilor patologice. De aici însemnătatea covîrşitoare pe care o dobîndeşte afirmarea idealului umanist, cu deosebire afirmarea idealului nostru umanist socialist. Căci esenţa marxismului rămîne profund constructivă : ea nu se reduce la negarea fenomenelor nocive în diferitele planuri ale vieţii, ea presupune prezenţa unui patos afirmativ, susţinut de noile realităţi socialiste şi de viziunea comunistă asupra lumii.

Libertatea de creaţie. In legătură cu implicaţiile sociale şi filozofice ale artei, merită reţinute şi

argumentele suplimentare pe care „cultura de masă" burgheză ni le oferă pentru discreditarea tezei idealiste cu privire la „libertatea absolută de creaţie". Paradoxul constă în faptul că această teză a fost supralicitată exact în perioada în care artiştii ţărilor capitaliste avansate sub raport tehnic au fost frustraţi de o seamă dintre libertăţile lor anterioare (sau pînă şi de iluzia acestor libertăţi). Acest proces de frustrare nu putea să nu se fi accentuat prin „manipularea" generalizată a valorilor şi a pseudovalo- rilor în capitalismul contemporan. Şi este semnificativă recunoaşterea, de către mulţi artişti occidentali remarcabili, a statutului lor „neliber" sub diverse raporturi : ar-tistul nu e liber de comanda culturală a cercurilor dominante, de piaţa de desfacere a acestor produse, de succesul sau insuccesul lor posibil, de judecăţile şi prejudecăţile abil întreţinute prin canalele „mass-media" etc.

Necesitatea dialecticii. Esteticienii sînt confruntaţi şi cu numeroase alte situaţii contradictorii, pe care merită să le aprofundeze. Prima ar fi chiar raportul, de o foarte complexă dinamică, dintre formele de artă tradiţionale (de tip „muzeal[1]*, „de cameră[1]* sau solicitînd o receptare precumpănitor individuală) şi cultura de masă propriu- zisă, orientată către colectivităţi mari, un raport în care laturile se influenţează reciproc, dar în care pot să apară şi faze de inegală dezvoltare cantitativă şi calitativă. Un al doilea exemplu, în parte suprapus celui dintîi, este mult dezbătută relaţie dintre „civilizaţia imaginii[†] şi „ci-

†

TEXTUL: ARTA-KITSCH

Hermann Istvân este un estetician ungur din generaţia mijlocie. Elev al lui Lukâcs, el este în prezent profesor şi şef al Catedrei de filozofie la Universitatea din Budapesta. în ultimii ani Hermann Istvân a publicat cîteva cărţi apreciate în Ungaria: *Problemele decadenţei burgheze* (1967), în care a trecut în revistă unele aspecte ale culturii

vilizaţia cuvîntului[1]* ; printre formele contemporane de comunicare se remarcă ponderea crescîndă a vizualităţii, însă chiar aceste receptări vizuale, în aparenţă foarte directe, au adesea o structură nu mai puţin mediată şi convenţională decît cartea, iar „imaginea" în cauză poate nu numai înlesni contactul cu realitatea, ci se şi poate interpune între viaţă şi public, confecţionînd pentru acesta din urmă o iluzorie „realitate". în cercetările sale, esteticianul marxist se va strădui ca atare să recîştige continuu cea mai dreaptă cu putinţă *măsură dialectică :* con- servînd toate valorile, el nu va deveni conservator, iar promovînd noutatea autentică în artă, nu se va supune modelor trecătoare.
ple şi diversificate pe calea unei creaţii realiste ; *Problemele culturii socialiste* (1970), în care a analizat raportul lui Marx faţă de cultura socialistă, degradarea ideii de totalitate în perioada Internaţionalei a Il-a, recîştigarea dimensiunilor autentice ale acestei idei în viziunea lui Lenin şi problemele actuale ale „culturii socialiste reali- zate” ; în fine, *Kitsch-ul* (1971), volum editat acum de către Editura politică, care ne prilejuieşte punctarea cîtorva consideraţii particulare.

Însemnătatea temei. Printre produsele „subculturii de masă”, kitsch-ul şi-a exercitat influenţa nocivă într-o măsură crescîndă în decursul secolelor al XlX-lea şi al XX-lea. Produsele kitsch s-au răspîndit în condiţiile capitalismului cu o uimitoare repeziciune. Cercul lor s-a lărgit continuu, prin piesele bulevardiere franceze, operetele sentimentale austro-ungare, romanele de aventură engleze sau filmele lacrimogene americane. Ulterior, kitsch-ul a fost pus în slujba fascismului şi a civilizaţiei imperialiste manipulative. într-o perioadă, el s-a interferat chiar cu manifestările schematismului din anumite culturi socialiste. Fenomen conservator de o

vest-europene şi nord-americane, legate de reifi- care, înstrăinare, manipulare, de criza idealului în experienţele avangardiste, de căile redobîndirii totalităţii su-

neobişnuită virulenţă, capabil să se recondiţioneze potrivit gustului filistin „de ultimă oră” al unor pături subdezvoltate, spiritul kitsch poate frîna progresul social, ideologic şi estetic al lumii contemporane.

Cercetătorii kitsch-ului. Nu este de mirare că, în condiţiile amintitei acţiuni devastatoare practice, i-au consacrat studii teoretice tot mai mulţi cercetători avizaţi, majoritatea de limbă germană, dar proveniţi şi din alte culturi afectate de prezenţa lui : Walter Benjamin, Her- mann Broch, Giinther Cwojdrak, Karlheinz Deschner, Gillo Dorfles, Clement Greenberg, Heinz Ischreyt, Chris- tian Kellerer, Walter Killy, Georg Lukâcs, Herbert Mar- cuse. O exegeză specială i-a consacrat recent şi Abra- ham Moles sub titlul *Psihologia kitsch-ului.* Valorificînd observaţiile pertinente ale predecesorilor săi, eseul lui Hermann Istvân propune cititorilor un diagnostic coerent, cu numeroase puncte de vedere originale.

Contribuţii româneşti. Citim în *Artă şi valoare* a lui Lucian Blaga, în capitolul consacrat deplasărilor şi degradărilor estetice : „Asemenea structuri *deplasate* le numim «para-estetice» («para-kalie»). Nu există însă nici un termen în limba românească şi nici în altă limbă, care să indice acest estetic sau frumos deplasat. In conştiinţa indivizilor lipsiţi de gust para-esteticul stîrneştc o reacţiune estetică pozitivă, cîtă vreme reacţiunea legitimă ar fi una de respingere. Germanii recurg la designarea dezaprobativă prin cuvîntul «kitsch», cînd e vorba despre un anume pretins frumos, care unora le produce totuşi plăcere. O traducere a termenului kitsch e imposibilă. Kitsch-ul e însă neîndoios unul din cazurile para-esteti- cului. Se uzitează cuvîntul german în practica zilnică a gustului şi în critica artistică". Blaga preferă cuvîntul grecesc propus celui german, dar foloseşte şi pe cel din urmă, de pildă cînd denunţă transpunerea aidoma, în artă, mecanică şi superficială, a unui „apus de soare" sau „exemplar biologic". în studiul *Estetica fi fenomenul kitsch,* Gheorghe Achiţei opinează că „orice încercare de înlocuire a noţiunii de kitsch nu mai poate sta astăzi de- cît sub semnul inutilităţii",

drept care „cuvîntul va trebui adoptat fără nici un fel de modificaţii". Mai citez din precizările lui Achiţei : „Cuvîntul kitsch înseamnă *artă- surogat, lume-surogat, univers-surogat, realitate-surogat* ;* „esenţa kitsch-ului constă în *epatare* ;* avem de-a face „nu numai cu o producţie kitsch, dar şi cu un individ kitsch, omul cu gusturi estetice kitsch, veşnic predispus spre vulgaritate, spre gregaritate, spre melodramatic" ; „kitsch-ul reprezintă, de bună seamă, o mare mistificare estetică" ; „trăind într-un univers de false valori, dar comportîndu-se faţă de ele ca şi cum ar fi valori autentice, publicul societăţii de consum va acţiona permanent, cel puţin în plan estetic, fals : va trăi permanent, cel puţin în plan estetic, o iluzie" ; „din acest punct de vedere, fenomenul îndeplineşte, în cadrul societăţii capitaliste contemporane, o indiscutabilă funcţie ideologică", în *Dicţionarul de estetică generală,* V. E. Maşek precizează : *„Kitsch* semnifică arta-surogat, precum şi toate acele produse artistice concepute în spiritul exploatării doar a unuia sau unora din grupurile de stimuli ce intră în compunerea artei : stimuli de ordin *biologic* (îndeosebi cei erotici), de ordin *etic* (sentimentalismul), de ordin *magic* ori *ludic. K.* se referă, prin urmare, la un univers lipsit de profunzime şi de semnificaţii social-umane superioare".

Motivaţii austro-ungare. Spuneam că în zonele de limbă germană diagnosticarea kitsch-ului a devenit o îndatorire imperioasă. în directa lor prelungire, ea s-a impus însă şi cercetătorilor unguri. Este vorba de o mai veche influenţă exercitată de cultura germană asupra celei ungare şi mai ales de configurarea lor osmotică (reciproc înnobilatoare sau reciproc degradantă, de la caz la caz), în condiţiile Imperiului austro-ungar. Dacă într-adevăr „Napoleon creează kitsch-ul“, în sensul în care geneza fenomenului e circumscrisă, sub acest titlu sugestiv, în primul capitol al cărţii, un alt capitol putea fi cu tot atîta îndreptăţire intitulat „Franz Iosif a generalizat kitsch-ul“, deoarece, poate, nicicînd şi nicăieri kitsch-ul nu a fost acceptat şi venerat cu atîta slugarnică obtuzitate

ca în timpul îndelungatei domnii (din 1848 pînă în 1916) a acestui ultim împărat al Austriei şi rege al Ungariei. „Spiritul de operetă” al imperiului hibrid, imperiu poreclit de către Robert Muşii „Kakania“ (de la iniţialele „K. u. K.“), a pervertit adînc structurile sale culturale. Iar dacă însuşi acest proces de pervertire a fost pătrunzător denunţat în opera lui Muşii, Broch sau Kafka, el trebuia să se fi şi „pozitivat“ totodată în viaţa spirituală austro-ungară sub forme spontane sau conştiente, naive sau deliberate, „dezinteresate” sau mercantile. Drept care gînditorii lucizi ai Ungariei, şi cei marxişti cu deosebire, au socotit de datoria lor orice acţiune demascatoare şi asanatoare în raport cu kitsch-ul. Hermann Istvăn continuă şi în acest plan munca predecesorilor săi. Să nu ne mire, ca atare, desele sale referiri critice şi „autocritice" particulare la adresa unor opere autohtone muzicale, plastice, literare, teatrale, pe cît de apreciate de către un numeros public filistin, pe atît de găunoase sub raport valoric.

Întemeierea ontologic-fenomenologică. Kitsch-ul nu este doar un efect spiritual suprastructurat. Posibilitatea şi realitatea extinderii sale izvorăsc din chiar structurile sociale moderne, viciate de relaţiile capitaliste de producţie şi desfacere. Consecinţa nu poate fi înţeleasă fără cunoaşterea cauzelor. Cred că efortul de a pricepe şi de a ne face să pricepem motivarea reală a respectivelor deturnări „ideatice" reprezintă cea mai autentic marxistă contribuţie a exegetului. Pe bună dreptate, esenţial pentru autor nu este gestul indignat în faţa unei arte decrepite, ci conştientizarea mecanismelor cauzale care au putut şi la un moment dat au trebuit să genereze o atare decrepitudine „plăcută*, „amuzantă*, „distractivă*, „atrăgătoare*, „frumoasă*. Important este mai ales „omul-kitsch“, configurat în condiţiile unei „societăţi-kitsch*, adică acea mentalitate mic-burgheză care, răsărită ca ciupercile după ploaie pe baze istorice burgheze, a avut chiar şansa (pentru noi neşansa) de a-şi depăşi temeiurile, dar tot în virtutea unor mecanisme sociale de alienare, înstrăinare, manipulare, mistificare. Discuţia e

mutată spre zonele profunde, neîntîmplătoare. Autorul nu este nicidecum primul care să fi înţeles nevoia de a fora pînă la straturile ontice ale „prostului gust*, el a ştiut să convertească însă sugestia metodologică a colegilor săi (minuţios consemnaţi) într-un fir călăuzitor pentru propria sa analiză. întoarcerea cu faţa spre obiectiva ontologie şi obiectuala fenomenologie a kitsch-ului se cuvine reţinută mai presus de orice detalii. Şi din ea decurge firesc convingerea, adesea reafirmată, că nu blestemele şi nici măcar bine-voitoarele acţiuni „iluminist“-educative vor fi acelea care să veştejească subprodusele culturale, îndrăgite încă de mulţi, ci doar schimbarea din temelii a condiţiilor social- istorice, mutaţie în măsură să îndreptăţească apoi numitele acţiuni educative.

Cîteva propoziţii-cheie. Eseul lui Hermann Istvân este variat, documentat şi plăcut la lectură. în expunerea sa aparent neriguroasă, cu salturi de la un exemplu la altul, de la o observaţie la alta, el a urmărit totuşi luminarea, din unghiuri diverse, a aceleiaşi probleme. Susţinute prin numeroase probe practice şi analize localizate, pentru a nu deveni apodictice sau schematice, unele succinte formulări — de obicei subliniate în chiar textul cărţii — se integrează treptat într-o definire a naturii obiectului investigat. N-ar strica, poate, extragerea, din „carnaţia* demonstraţiei, a cîtorva asemenea enunţuri, avînd darul să ne fixeze în memorie esenţa unui fenomen atît de diversificat, fluid şi adesea disimulat. Iată-le : „kitsch-ul este sentimental* ; „kitsch-ul este minciună* ; este „rodul unei aprecieri estetice care interverteşte însuşi esteticul* ; „sugerează oamenilor că drumul ascensiunii există în lumea burgheză* ; are drept condiţie „solitudinea individului* ; exemplifică „o viziune de lacheu* ; se formează în condiţiile schizofreniei sociale şi ale dedublării omului „într-o fiinţă obişnuită şi o personalitate remarcabilă" ; ridică „succesul" însuşi la rang de „criteriu" ; împinge „sentimentalismul" pînă la „sclifoseală" ; înlocuieşte „frumosul" autentic prin doar „interesant" ; dă naştere unor „mode efemere" ;

„kitsch-ul este o poveste care vrea să pară realitate" ; „leagă artele de pornirile instinctive" ; „morala kitsch este întotdeauna o morală convenţională" ; disimulează pornirile apologetice printr-o „anumită pornire critică" ; „adoarme" de fapt vigilenţa umană ; „kitsch-ul conservă", este profund conservator ; baza lui de pornire „o formează întotdeauna epigonismul" ; „cosmopolitismul kitsch-ului nu contrazice nicidecum caracterul său naţionalist" ; „în ultimă analiză, kitsch-ul are un caracter mic-burghez" ; „kitsch-ul este un mecanism de stăvilire a fluxului culturii autentice către mase" ; face parte din „procesele de alienare şi de vidare a lumii burgheze" ; „kitsch-ul modem este kitsch-ul enunţării de false probleme" ; estetica kitsch produce „o nivelare generală a valorilor" ; în cazul ei, „funcţia creaţiilor nu mai contează de loc" ; stereotipia lui exclude de fapt „obţinerea efectului kathartic" ; kitsch-ul poate „prelua din artă orice, cu excepţia esenţei, a katharsis-ului" ; înlocuieşte „katharsis“-ul prin „apoteoză", prin „apologie" etc. etc.

Împotriva kitsch-ului. Astfel şi-a denumit Hermann Istvân ultimul capitol al cărţii sale, un titlu care să-i rezume cît mai concis cu putinţă patosul, acea pornire patetică implicată în digresiunile sale lucide despre opinii teoretice diverse, despre produse artistice de tot obscure sau binecunoscute. Aceste comentarii şi interpretări particulare pot să ne satisfacă sau nu (unele exemple sînt discutabile, par împinse prea departe, lărgesc peste măsură sfera subproduselor kitsch, îi subsumează orice gust îndoielnic sau denunţă opere cu o valabilitate parţială totuşi). Pledoaria ce le străbate ne convine însă pentru că ne convinge. Un organism social conştient de menirea lui şi individul, la rîndu-i, conştient de rolul care-i revine în ansamblul vieţii sociale, doresc să devină imuni faţă de solicitările para-, pseudo- şi sub-culturale. Această imunitate nu se obţine — cum am mai remarcat pe urmele autorului — nici doar prin elevate intenţii, nici doar prin critici acerbe. Numai o suplă şi înţeleaptă

strategie a asanărilor necesare în planul existentei şi al conştiinţei va reuşi să contracareze eficient acţiunea artei- kitsch. Pentru că, în timpurile mai recente, şi cultura- kitsch a devenit efectiv un „opiu pentru popor" (schim- bînd cele ce se cer schimbate cu ocazia transferării cunoscutei formule), un mijloc de a „droga" masele cu bună ştiinţă sau, poate, uneori din ignoranţă şi din nai- vitate. Kitsch-ul „înfrumuseţează" realitatea, aplatizînd-o. El „poetizează" în aparenţă proza vieţii şi de fapt „pro- zaizează" poezia ei autentică. El toceşte conflictele, suprimă calea înlăturării lor, „alină" dureri fără a le descoperi cauza, acoperă ruşinat răni ce s-ar cuveni vindecate. El întreţine cele mai ieftine iluzii, minte, deturnează, mistifică. Faptul că toate acestea le face cu „bunăvoinţă" şi cu „duioşie", de parcă ar dori să ia parte omului în lupta sa adesea dureroasă, nu-l face mai puţin periculos. Dimpotrivă. Antiumanismul mărturisit se de- conspiră mai repede; antiumanismul unor „umanisme" mimate cere să fie combătut cu multă clarviziune şi ho- tărîre. Şi să nu uităm că de extraordinara extensiune şi răspîndire a mijloacelor de comunicare a putut beneficia nu doar o cultură democratică pe măsura valorilor ei, dar şi o cultură pseudodemocratică, lipsită de valoare şi devalorizatoare. Fiindcă schiţarea îndatoririlor noastre, modificate şi crescute în condiţiile revoluţiei tehnico- ştiinţifice şi ale lărgirii canalelor de emisiune-recepţie artistică, a avut o legătură strînsă cu studiul prefaţat, chiar înainte de a fi fost explicit vorba de el. Iar eseul de faţă ne multiplică pînă la urmă meditaţiile cu privire la rolul esteticii şi al esteticianului în acest sfîrşit de secol din multe puncte de vedere inedit.

Ion Ianoşi

Cuvînt înainte

Cînd vorbim de gustul kitsch, de cele mai multe ori acesta ne evocă o imagine-tip : aceea a piticilor de ghips din grădină. în apariţia lor nemijlocită, kitsch-ul ni se dezvăluie în mod firesc. Dar în clipa în care aceste mici figuri încep să se mişte, ba chiar să pozeze, produc un efect cît se poate de înşelător. Pozele piticului de grădină provoacă o oarecare stupoare, căci constaţi că piticul poate adopta o atitudine de parcă ar fi un comandant de oşti, un gînditor sau cine ştie ce personalitate a vieţii publice. Figurile de pitici din grădină nu sînt, aşadar, pur şi simplu imagini ale vieţii reale sau ale mediului silvestru alunecate în kitsch, ci ocupă un loc mult mai însemnat în realitate, în aşa-numita lume „a artelor" etc.

Autorul acestor rînduri nu a început să reflecteze în- tîmplător asupra problemei. în viaţa modernă, cînd pozele piticului sînt atît de des confundate cu conţinutul autentic, cînd isteria este luată drept talent, iar platitudinea drept idee, problema kitsch-ului dobîndeşte nu numai o actualitate estetică, ci şi una generală. Şi, dintr-o cauză foarte lesne de înţeles, în primul rînd în condiţiile societăţii burgheze, dar şi în sînul dezvoltării noastre.

în condiţiile societăţii burgheze se sapă o uriaşă prăpastie între cunoştinţe, ştiinţă, cuceririle ideologice şi estetice ale artei, pe de o parte, şi cultura de masă, pe de altă parte. Societatea burgheză poate promova — în chip contradictoriu, fireşte — într-o măsură însemnată aşa-zisa linie de elită a culturii. Ceea ce îi este pur şi simplu cu neputinţă să dezvolte, datorită propriilor sale contradicţii, e cultura maselor. Această prăpastie obiectivă între „cultura de elită" şi „cultura de masă", corect sau eronat interpretată, apare însă la toţi filozofii istoriei sau ai culturii mai însemnaţi din secolul al XX-lea. Şi mai pregnant se

conturează acest tablou în estetică : pe de o parte, există arta de elită în cele mai diverse forme, iar pe de altă parte pseudoarta sau arta-surogat pentru presupusul nivel şi gust al maseloT. Prezenta carte va încerca să urmărească în ce fel a luat naştere şi cum s-a adîncit în continuare această prăpastie din cultura burgheză.

Dar ar fi cît se poate de supărător dacă această prăpastie s-ar crea într-o măsură egală sau chiar numai apropiată şi în condiţiile noastre. Desigur, în parte ca o moştenire a capitalismului, în parte şi ca o consecinţă a propriilor noastre probleme nerezolvate, astfel de tendinţe există şi la noi. Dar ele nu sînt de neînvins, nu izvorăsc din structura esenţială a societăţii, ci din înţelegerea greşită a unor probleme fundamentale. De-a lungul existenţei sale istorice, socialismul a propagat cultura autentică în rîndurile unor mase largi cum într-a- devăr nu s-a mai văzut în istorie. Cititorul va observa însă că dezvoltarea în ritm accelerat, transformarea socială rapidă posedă în sine o putere generatoare a „nevoii de rău“. Ne-am referi în acest sens la un singur exemplu : atunci cînd masele care se îndreaptă de la sate spre oraşe vor să înţeleagă în aşa-numitul proces de urbanizare sau industrializare oraşul, metropola, şi încearcă, într-o formă oarecare, să se familiarizeze aici, ele se adresează în chip necesar tezaurului romantic, ba chiar kitsch, de anecdote şi de şlagăre ale marilor oraşe. Procesul există ca tendinţă şi poate fi combătut tocmai prin conştientizarea acestei existenţe. Nu prin lansarea campaniilor împotriva kitsch-ului, ci prin stăvilirea, sub semnul adevăratei ştiinţe şi arte, a proceselor care generează cerinţa de kitsch.

De aceea, am spune că, prin ele însele, campaniile împotriva kitsch-ului sînt ineficiente. Cartea de faţă nu are această menire şi nici nu constituie o parte a vreunei campanii. Dimpotrivă, năzuieşte spre *conştientizarea unor probleme de estetică.* Şi aceasta pentru că mijlocul de învingere a kitsch-ului îl constituie în primul rînd cultura populară adevărată. Nu în sens frazeologic, ci în cel a) muncii cotidiene. De aceea, la noi, prăpastia

dintre artă de elită şi cea destinată sau „transmisă” poporului nu este necesară. Foarte adesea publicul este făcut responsabil pentru că nu înţelege anumite aspiraţii artistice. Or, această carte intenţionează să demonstreze că răspunderea pentru faptul că masele refuză anumite năzuinţe artistice importante şi cu adevărat progresiste nu o poartă publicul. Dimpotrivă, cauza datorită căreia prăpastia amintită se face simţită şi la noi în anumite puncte constă în primul rind în rămînerea în urmă a procesului de culturalizare a maselor, de formare a gusturilor lor, fenomen adesea inevitabil din punct de vedere social, care nu poate fi însă nicidecum permanentizat.

Referindu-se la chestiunile culturale, Lenin a aşezat cu necesitate în centrul preocupărilor opera de culturalizare a poporului, figura dascălului, bibliotecile etc. In comparaţie cu aceste preocupări, el privea discuţiile despre diferitele curente moderne ca avînd o importanţă secundară, ba chiar de ordinul al treilea. El considera că înainte de toate este nevoie de cultură populară, deoarece numai astfel devine posibil ca masele să nu mai fie privite şi tratate cu desconsiderare, adică, în sens artistic, la modul kitsch. Şi cu toate că în paginile prezentei cărţi se vorbeşte puţin despre problemele culturii populare, în ansamblu ea urmăreşte totuşi să afirme această concepţie. Laturile contrarii ale contradicţiei le formează cultura populară şi kitsch-ul, nu cultura populară şi cea de elită. Iată de ce am considerat de actualitate să întreprindem analiza unei lumi, a unor gînduri, sentimente şi estetici de dimensiuni liliputane.

Noiembrie 1970

Autorul

NAPOLEON CREEAZĂ KITSCH-UL

Nimeni nu se mai îndoieşte astăzi că kitsch-ul este unul din accesoriile vieţii modeme. Nu este un accesoriu pozitiv, dar într-un fel el se corelează cu viaţa fiecăruia, fie că-i place kitsch-ul, fie că-l acceptă, fie, în sfîrşit, că luptă împotriva lui. A fost vorbit de rău în fel şi chip. Unii consideră că poate fi explicat etimologic, îl etimologizează din cuvîntul german kitsch, arătînd că, iniţial, termenul reprezenta varianta germanizată a englezescului *sketch.* Aşadar, kitsch-ul ar însemna schematism, caracter schiţat, nefinisat. în realitate însă, kitsch-ul este adesea foarte finisat. Ba chiar, am putea spune, reliefat ; pe cînd arta modernă se caracterizează nu rareori prin- tr-o notă de experimentalism, creînd astfel mai degrabă ea impresia de schematism. Potrivit altor explicaţii etimologice, termenul ar proveni din cuvîntul german *kit- schen,* a cărui semnificaţie ar fi a strînge grămadă noroiul de pe stradă. Aceste explicaţii etimologice nu ne dezvăluie prea mult despre natura kitsch-ului.

Cauza altei dificultăţi constă în aceea că expresia kitsch nu există decît în limbile germană şi maghiară ; englezul vorbeşte de *bestseller,* ceea ce nu-i acelaşi lucru, sau de *comics,* care înseamnă de fapt roman în imagini ; francezul vorbeşte de *pastiche,* italianul de *pasticcio,* ceea ce caracterizează lucrul de mîntuială ; rusul foloseşte expresia de artă de bilei sau şablon, respectiv de subartă sau „cîr- păceală" artistică. Ceea ce desemnează însă din punctul de vedere al atmosferei şi al conţinutului termenul de kitsch a fost denotat printr-o categorie corespunzătoare pînă la urmă numai în Germania. Ea reprezintă însă şi o noţiune colectivă, cuprinzînd tot ce am enumerat mai sus Totul laolaltă, dar într-o structurare specifică. Şi tocmai acest fapt face necesară examinarea mai atentă a noţiunii de kitsch.

Kitsch-ul este sentimental. Iată ce se află în centrul atenţiei aproape a tuturor celor care scriu

despre kitsch. Balâzs B61a, de pildă, scrie pur şi simplu : „Kitsch-ul este sentimentalism distilat. El se situează faţă de arta autentică ca citronada faţă de fructul original. Produsul concentrat de atmosferă se adaugă, la nevoie, operei. Se păstrează sub formă de conservă. Dar de ce este atît de gustat ? De ce constituie kitsch-ul o trebuinţă atît de profundă şi fundamentală a micului burghez ? Disocierea sentimentalismului este un fenomen care însoţeşte obiec- tualizarea şi automatismul proprii vieţii în societatea capitalistă. Sentimentul se desprinde de realitatea mecanizată...”[1]. Aşadar, principala caracteristică a kitsch-ului este sentimentalismul, concentrarea, conservarea sentimentului. Am putea deci considera kitsch-ul ca sentimentalism modem. Dar preaplinul sentimentului nu poate defini prin el însuşi kitsch-ul, chiar şi numai pentru faptul că el stătea şi la temelia sentimentalismului clasic. La rindul ei, concentrarea nu poate fi nici ea pusă în cauză, deoarece în orice operă de artă există ceva concentrat, fiecare operă de artă condensează, tinde spre intensitate.

Kitsch-ul este minciună, susţin alţii. Vorbind despre kitsch şi proletcultism, Georg Lukăcs caracteriza pe cel dintîi ca pe o proclamare tehnicizată a minciunii sociale şi umane, care derutează masele muncitoare[2]. Incontestabil, kitsch-ul este minciună. Uneori este o operă foarte reuşită, realizată printr-o tehnică împrumutată de la artă, alteori „născută” dintr-un suprem dispreţ faţă de cele mai elementare aplicaţii pentru desen sau scris etc., fiind funciarmente mincinoasă. Adevărata problemă majoră constă în aceea că însuşi *consumatorul de kitsch protestează împotriva oricărui adevăr.* El vrea tocmai minciuna. Ca să întrebuinţăm o formulă psihologică modernă, există o trebuinţă de minciună.

Desigur, această trebuinţă a existat dintotdeauna, numai că în alt fel decît în timpurile moderne. Tribul de nomazi ce străbătea pustiurile avea nevoie, evident, de minciună atunci cînd îşi alegea un ţap ispăşitor. Din aceeaşi categorie fac

parte şi toate nevoile transcendentale, explicabile atît istoric, cît şi printr-o cauzalitate structurală. Nu există vreo populaţie primitivă care să nu tindă spre postularea unui tablou al lumii relativ închegat, în care scop înlocuieşte, fireşte, factorii necu- noscuţi prin fantastic, prin transcendental. Istoria omenirii este în acelaşi timp şi istoria ideilor eronate, iar ideile eronate şi-au găsit întotdeauna şamanii, preoţii etc.

Originea minciunii artistice poate fi multiplă. Dintr-un anumit punct de vedere, arta însăşi este „minciună", deoarece nu zugrăveşte fapte reale, evenimente petrecute ae- vea, ci, aşa cum spunea Aristotel, evenimente care se pot produce în virtutea necesităţii sau a probabilităţii. Şi tocmai de aceea Aristotel considera arta mai filozofică decît istoriografia, o vedea mai profundă şi mai multilaterală în acelaşi timp. Şi cu toate că statutul de minciună al artei, în comparaţie cu matematica, de pildă, era enunţat deja în antichitate de Platon, era vorba mereu de artă şi niciodată de arta mincinoasă. Niciodată nu se vorbea despre o artă al cărei scop, în opoziţie cu o altă artă, ar fi fost dezorientarea oamenilor. Au trecut secole de-a rîndul în care nu a existat o asemenea artă inten-ţionat derutantă. Minciuna a îmbrăcat forme noi, superstiţioase şi transcendentale, ba chiar acelea ale denaturării istorice. Dar falsificarea istoriei nu contrazicea, în cazurile date, arta, iar Virgiliu demonstra cu cea mai mare seninătate prin epopeea lui *Enea* faptul că dinastia lui August descinde prin filiaţie directă de la refugiaţii troieni, după cum mai tîrziu Shakespeare reinterpreta o seamă întreagă de fapte istorice în interesul casei Tu- dorilor.

Să fi fost oare acestea minciuni ? Istoriceşte, cu siguranţă, din punct de vedere artistic însă, nicidecum. Minciuna istorică s-a convertit în adevăr artistic ! Este drept, istoria artei cunoaşte şi opere nonadevărate : însăilări, uneori foarte populare, alteori mai puţin, dar existente. în poezie, ele au fost denumite poemastre, a căror joasă calitate se datorează parţial lipsei de talent al autorilor, epigoni fără conţinut şi imitatori.

Romanele picareşti, ţinta atacurilor lui Cervantes, erau fără îndoială astfel de însăilări, care reuşeau să deruteze pînă şi suflete brave, de felul lui Don Quijote. Ele, care l-au făcut ridicul pe cavalerul tristei figuri, degajau în chip vădit minciuna, idealizarea unui mod de viaţă care fie că nu a existat, fie că a existat altfel în mod concret. Dar aceasta nu are prea mult a face cu kitsch-ul. Este o falsă literatură, fără a avea pretenţia de a se autoprezenta drept realitate sau artă. O lectură funcţional identică basmului — de îndată ce alegoriile ei sînt traduse în sens direct — devine ridicolă. Gazul cavalerului tristei figuri este patologic, iar observaţia lui Foucault că tocmai aici începe divorţul dintre cuvinte şi lucruri este corectă. *„Don Quijote* ne oferă mulajul negativ al lumii Renaşterii ; scrisul a încetat să mai fie proza lumii, comparaţiile şi semnele s-au lepădat de vechiul lor acord, analogiile înşală, transformîndu-se în halucinaţii şi delir ; lucrurile continuă cu îndărătnicie să rămînă în identitatea lor ironică : nu mai sînt ceea ce sînt, cuvintele antrenează la aventură fără conţinut şi nu pot fi încărcate cu comparaţii ; nu indică lucrurile ; stau adormite printre filele cărţilor, sub praf“ [3].

într-o anumită privinţă însă, adevărul este tocmai contrariul a ceea ce afirmă Foucault. Oamenii nu au privit niciodată cuvintele artei ca avînd un sens direct. E îndoielnic că s-ar fi găsit cineva care ar fi încercat să procedeze aidoma lui Ahile, lucru dealtfel dificil chiar şi pentru simplul motiv că acţiunile acestuia erau condiţionate de cufundarea lui în apele Stixului. La fel, cu greu ar fi putut proceda cineva în sens direct asemenea lui Oedip, căci şi istoria lui îşi avea notele sale proprii, inalienabile şi individuale. Don Quijote este primul care-şi închipuie că operele scrise trebuie înţelese ad litteram, şi nu parabolic, primul care crede că între artă şi lucruri există o corelaţie directă. El porneşte deci primul pe un drum pe care apoi îl vor urma mase întregi. La timpul său, el reprezenta o excepţie, era comic, demn de compătimire şi totodată ridicol, mai tîrziu însă devine mult mai general, şi Don Quijoţii încep să mişune. Cîtă

vreme este de unul singur, el constituie o personalitate. Dar tocmai de aceea este solitar, tocmai de aceea e un erou autentic. Cît despre Don Quijoţii de mai tîrziu, ei profesează un donquijotism de speţă inferioară, cu caracter de masă, ceea ce nu mai reclamă personalitate. Asupra conţinutului acestuia vom reveni.

Dar literatura şi arta au fost însoţite şi de aşa-numita *pornografie.* Oricine a putut avea ocazia să ia cunoştinţă, dacă nu din altă sursă, măcar din caracterizarea lui Marx, de aşa-numita literatură grobian-lăudăroasă, cabotină şi găunoasă în cabotinismul ei. Istorioarele la modă din producţia de bazar ale timpului intră tot în categoria pornografiei, dar aceasta nu are nici o legătură cu sub- literatura apoasă de mai tîrziu, difuzată în tiraje de sute de mii. Cel mult atîta, că nici ea nu este literatură, după cum nici orice bucată muzicală nu e operă muzicală autentică şi nici orice obiect sculptat nu este sculptură şi în sens artistic. Aceste „opere" de joasă calitate şi-au păstrat ocazionalitatea, caracterul de atribut al unei pături, chiar şi atunci cînd, uneori, se propagau pe calea tradiţiei orale sau erau instalate în nava centrală sau laterală a cîte unei biserici. Şi asta deoarece pentru dezorientarea oamenilor în chestiuni importante erau suficiente retorica, religia şi superstiţia. Nu se simţea încă nevoia ajutorului unui gen nou de „artă", care mai tîrziu şi-a asumat singură această „misiune".

Trebuie spus că puţini acceptă ideea istoricităţii kitsch- ului şi nici prea mulţi nu-l consideră un fenomen al epocii modeme. Toţi cei care s-au ocupat de această problemă s-au lovit de anumite trăsături caracteristice în general nonnartei, pe care apoi au căutat să le proiecteze şi în trecut. Aşa sînt, de pildă, *sexualitatea* şi *goana după senzaţional,* atribute ale majorităţii opusculelor de duzină, precum şi ale kitsch-ului. Este adevărat că unii critici exageraţi îşi greşesc ţinta, ca, de exemplu, Christian Kel- lerer, care descoperă kitsch-ul pînă şi la Bernini, unul dintre cei mai mari maeştri ai barocului.

„Sub acest raport (adică în privinţa supralicitării

sexualităţii şi a goanei după senzaţional. — *H.I.),* un exemplu intuitiv ne oferă faimoasa — şi nu fără motiv — plastică de altar de la biserica Maria della Vittoria din Roma avînd ca temă pe sfînta Tereza. Cineva nefamiliarizat cu reprezentările creştin-catolice poate surprinde în această plastică redarea formal-excelentă a orgasmului unei femei. Pentru un asemenea privitor, chiar dacă ar fi de naţionalitate chineză şi, ca atare, s-ar situa pe poziţiile picturii clasice a ţării sale, împărtăşind opinia potrivit căreia zugrăvirea corpului omenesc nu are nimic comun cu arta, opera ar constitui, poate, o creaţie artistică, după cum cu greu s-ar găsi cineva capabil să reziste fără o asociaţie de ordin sexual in faţa unei imagini atit de expresive. Căci erotismul şi arta, oricîtă bucurie ar produce, sînt totuşi lucruri radical deosebite, care în combinarea lor ar determina nu amplificarea, ci prejudicierea plăcerii. Respingerea foarte conştientă a sublimării ilustrează, în subsidiar, ce maturitate a atins în cercul de cultură al Chinei antice cunoaşterea proceselor psihice, cunoaştere care, chiar dacă nu exclude posibilitatea producerii kitsch-ului, în orice caz face imposibilă cu mai multă eficacitate ca la noi confundarea kitsch-ului cu arta. Sfînta Tereza a lui Bemini s-a născut dintr-o optică artistică în esenţă nedesluşită, optică ce i-a permis artistului bucuriei senzuale să strecoare înfăţişarea unei trăiri cît se poate de pămînteşti în biserică şi să sublinieze situaţia printr-un îngeraş-Amor încordîndu-şi arcul “ [4].

Pe Kellerer îl derutează pesemne faptul că adesea kitsch-ul încearcă să-şi afirme scopurile prin etalarea sexualităţii. In persoana lui Bernini însă (deşi descrierea lui Kellerer este în multe privinţe frapantă) ni se înfăţişează unul dintre artiştii cei mai deosebiţi ai barocului, atît sub raportul năzuinţelor sale de arhitect, cît şi al celor de sculptor. Intr-adevăr, Bernini încearcă să interpreteze barocul şi trăirea barocă — aşa cum este — în sensul Renaşterii, fără a o anula însă. După cum se ştie, viziunile sfintei Tereza, ca şi personajul însuşi, au reprezentat punctul de plecare al mişcării Contrareformei şi al barocului.

Dacă la începutul Renaşterii îl găsim pe Francesco d'Assisi cu mistica lui, la fel se întîmplă cu sfînta Tereza în cazul barocului (este o altă problemă că organizatorul Contrareformei a fost Ignaţiu de Loyola, în timp ce Francesco d'Assisi îndeplineşte deopotrivă rolul de promotor ideologic şi de organizator). Or, Bernini era un reprezentant al cultului renascentist şi antic al trupului, precum şi al umanismului. Era deci firesc ca pentru el viziunile sfintei Tereza să fi avut conţinutul lor erotic. Rolul erosului descoperit de Freud la Michelangelo există şi la Bernini, care vrea să interpreteze lumea barocă drept o lume a trupului şi a umanului, întocmai cum a procedat interpretarea renascentistă a miturilor cu *Vechiul* şi cu *Noul testament.* Cea mai pregnantă expresie a acesteia o constituie înfăţişarea erotică a extazului, ceea *ce* istoriceşte duce la creaţie artistică, fiind o parte a acelei lupte de eliberare pe care arta, potrivit părerii lui Georg Lukâcs, o duce împotriva religiei, şi în nici un caz nu apare într-un astfel de context ca sexy-ul modern.

Foarte mulţi însă procedează asemenea lui Kellerer în investigarea rădăcinilor istorice ale problemei kitsch-ului. Ei întrevăd parcă tendinţe kitsch şi la artişti mai vechi şi consideră ca ceva de neînţeles îndeosebi faptul că într-o anumită perioadă s-au născut reprezentări ale universului sentimental de atît de mare efect cum sînt *Pamela* sau *Werther.* Consacrînd acestei probleme numeroase pagini ale lucrării sale, dealtfel foarte interesante şi utile, Anna Foldes face următoarea constatare: *„Pamela* constituie astăzi o lectură obositoare şi naivă, iar scheletul naraţiunii ei nu se deosebeşte prea mult de ceea ce noi numim kitsch. Trebuie să ne ferim însă de judecăţile anistorice. Există multe opere care la vremea lor au fost noutăţi moderne, chiar revoluţionare, dar al căror efect actual este cel mult un zîmbet compătimitor. Şi poate că acest adevăr îl dovedesc tocmai creaţiile aparţinînd curentului sentimentalist" [5].

Deşi autoarea recunoaşte, în ultimă instanţă, însemnătatea istorică a sentimentalismului, din punctul de vedere al receptării în zilele noastre ea

consideră kitsch operele sentimentale. Şi aici nu este vorba numai de istorism, de faptul că sentimentalismul a avut o însemnătate istorică considerabilă, care depăşea cadrul. istoriei literare. Marile creaţii ale sentimentalismului, operele lui Sterne, Richard- son, Rousseau, Goethe şi Schiller degajă revendicarea egalităţii şi a drepturilor sentimentelor. Iar aceasta este cu totul altceva decît literatura kitsch redusă la sentimente, dispusă să recunoască în faţa sentimentelor cel mult conflictele de aparenţă.

Şi chiar dacă observatorul de astăzi poate considera kitsch opere, mai bine zis nişte însăilări realizate cu secole în urmă, noi sîntem totuşi de părere că acesta nu este altceva decît proiectarea în trecut a stărilor actuale. Cînd Moli^re — şi, mergînd pe urmele lui, Csokonai — tratează cu o satiră ucigătoare producţia rimată a epocii, domeniul vizat este iarăşi cu totul diferit de ceea ce noi numim kitsch. Trissotin-ii şi Oronte-ii lui sînt reprezentanţii aşa-numitei poezii galante, în care galanteria, preţiozitatea domină conţinutul. Şi dacă asemenea personaje apar la Moliere, el îi menţionează ca pe nişte poetaştri. în timp ce le curtează pe Magdelon şi pe Cathos în *Preţioasele ridicole,* af'lăm despre marchizul Măscării că este priceput în toate genurile de artă. La remarca uneia dintre doamnele sclifosite, precum că „madrigalurile sînt plăcute atunci cînd sînt bine întoarse din condei", Măscării replică : „Acesta e talentul meu cel mai de seamă şi lucrez acum să pun în madrigaluri toată istoria romană". Magdelon : „O, sigur că va fi de cea mai mare frumuseţe. îmi reţin cel puţin un exemplar dacă o veţi tipări". Măscării : „Vă făgăduiesc la fiecare cîte unul — şi din cele mai frumos legate. E mai prejos de rangul meu s-o tipăresc, dar o fac numai ca să aibă prilej de cîştig librarii, care nu-mi dau preget" ‡.

Poezia este deci un simplu articol de modă, iar Măscării, acest lacheu ce se dă drept nobil, nu vrea

‡ Moliere, *Opere,* voi. 1, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1955, p. 292. — *Nota trad.*

nicidecum să scrie kitsch şi nici nu-şi alege o temă tipică de kitsch, ci ar dori să cînte în madrigaluri întreaga istorie a Romei. Independent de chestiunea dacă o istorie poate fi scrisă în totalitatea sa, este îndeosebi problematic madrigalul ca formă care — în condiţiile timpului şi sub raportul formei — nu putea fi decît o imitaţie comică a poeziei de curte. Idilele şi pastoralele, produse specifice ale barocului tîrziu şi ale rococo-ului, reprezintă mai degrabă o şcoală pregătitoare sau răspund unei simple nevoi didactice, o satisfacere a trebuinţei de kitsch. De aceea am fi tentaţi să afirmăm că în cazul kitsch-ului avem de-a face cu un gen deosebit şi special de pseudoartă, pe care nu avem voie s-o confundăm cu nici un fel de lucrare de duzină. Aceasta din urmă este rezultatul lipsei de talent şi al falselor criterii şi concepţii estetice. *Kitsch-ul este foarte real, fiind rodul unei aprecieri estetice care interverteşte însuşi esteticul.* El are un efect estetic, mai corect pseudoestetic, calculat, dacă nu conştient, în orice caz inconştient, baza lui fiind psihologia care se sprijină pe cel mai larg public cititor, în timp ce însăilarea se ajustează fie la gustul clientului, fie la acela real sau închipuit, dar aristocratic al unei pături extrem de re- strînse. Lucrarea de duzină este, aşadar, în general antidemocratică, în opoziţie cu kitsch-ul „democratic". Iată trăsătura care îl uneşte cu pornografia. Nu trebuie să uităm, desigur, că „democratismul" are aici un sens care reclamă categoric ghilimelele.

Ce creează deci kitsch-ul ? Eliberarea sentimentelor ? Şi aceasta. Dar nu numai a sentimentelor, ci şi a drepturilor şi a economiei. Kitsch-ul devine posibil în momentul în care fiecare soldat poate purta în raniţă bastonul de mareşal. în acest sens este Napoleon creatorul kitsch-ului. Pînă la corsican, kitsch-ul nu exista. Motanul încăl(at — aşa cum îl numea iniţial Josephine — a devenit însă împăratul Franţei. Iar atîta timp cit posibilitatea cel puţin formală de a deveni împărat nu-i este dată fiecăruia în Franţa sau aiurea, kitsch-ul nu poate apărea. Cîtă vreme oamenii îşi

au locul lor bine stabilit în societate încă de la naştere, nu se poate scrie kitsch, deoarece lipseşte însăşi baza înfăţişării unor ascensiuni. Pînă atunci ascensiunea cuiva necesita explicaţii. De regulă, formula era că de fapt respectivul avea origine nobilă sau provenea dintr-o familie „bună", dar a fost pur şi simplu confundat ori pierdut, ajungînd astfel în păturile de jos. Ridicarea lui îl situează cel mult din nou pe poziţia socială care dealtfel i se cuvine. Motivul acesta joacă un rol chiar şi în cazul unui erou plebeian ca Tom Jones, iar Figaro, eroul principal al celei mai frumoase comedii burgheze, este el însuşi un copil găsit, despre care ulterior se află că este fiul pierdut al Marcellinei şi al lui Bartolo. (în cazul lui, motivul amintit amplifică doar atmosfera de comedie, căci, aflîndu-se despre Figaro că nu este altcineva decît micul Emanuel, iese la iveală nu numai faptul că în pruncie avea scutece fine şi jucării scumpe, dar şi că fusese un copil nelegitim, căruia i se oferă acum ocazia să-şi legalizeze starea civilă prin căsătoria Marcellinei cu fostul ei amant, adică tatăl lui Figaro.) După revoluţia franceză, astfel de motive devin superflue sau, chiar dacă se ivesc, funcţionează ca nişte anexe, cu o notă ironică sau de accentuare. Despre Pierre Bezuhov aflăm că este conte nu la urmă, ci o ştim de la bun început, iar Lucien Chardon, a cărui mamă se trage din familia Rubempre, se zbate zadarnic să-şi recîştige titlul nobiliar etc. Dar faptul e lipsit de importanţă, nu originea eroului trebuie să se descopere. Datoria lui e să-şi cucerească, pe alte căi, dreptul la viaţă.

Să revenim însă la Napoleon, a cărui figură a influenţat o lungă epocă istorică, devenind realmente modelul kitsch-ului de mai tîrziu. Literatura şi viata însăşi sînt saturate de Napoleoni. Julien Sorel consideră drumul lui Napoleon drept exemplu de urmat, tot astfel cum — şi schimbarea modului de a pune problema este iarăşi istoriceşte determinată — Raskolnikov vrea să se pună singur la încercare pentru a dovedi că în el zace forţa lui Napoleon. Căci în esenţa sa

kitsch-ul sugerează oamenilor că drumul ascensiunii există în lumea burgheză sub raport social şi individual, cu condiţia să te foloseşti cu pricepere de împrejurări. în primele cinci decenii ale secolului al XlX-lea, împotriva acestei concepţii se duce o polemică ascuţită, care continuă mai departe în sînul artei autentice. Julien Sorel al lui Stendhal polemizează cu napoleonismul la fel ca şi tinerii eroi ai lui Balzac sau Raskolnikov al lui Dostoievski. Napoleonismul se demască acum ca o iluzie, devenind astfel problema de căpătîi a unei epoci a realismului critic. Deja la Balzac, în figura colonelului Chabert, apare cu claritate destinul adevărat al napoleonismului onest — ostracizarea, înlăturarea, sărăcia. Ulterior, variaţiile pe această temă sînt prezente în artă în număr aproape inepuizabil.

Formularea noastră ar putea să pară unora prea restrictivă. Cititorul trebuie să ţină seama însă de faptul că napoleonismul nu este o simplă noţiune de carieră socială. în secolul al XlX-lea unii ar dori să fie Napoleoni pe planul vieţii afective sau al comportamentului. Există deci un napoleonism în dragoste, după cum există unul afectiv, intelectual şi social. Pe acesta din urmă îl numim, de obicei, carierism, celelalte putînd fi amendate cu multiple atribute. Oricum însă, fiecare specie de napoleonism este încărcată cu iluzii eroice. Şi tocmai acest eroism operează distincţia dintre sentimentalism şi neosentimenta- lism. Werther şi Saint-Preux suferă şi unul şi celălalt. Uneori chiar şi eroii şi eroinele lui Courths-Mahler. Primii însă nu sînt sentimentali la umbra visului deplinei reuşite, a aceluia de a fi Cezari, ci îşi afirmă propriile sentimente. în schimb ceilalţi suferă pentru că suferinţa lor este legată de idealul realizării depline. Werther ştie că în realitate pasiunile nu sînt libere. Spre deosebire de el, eroii lui Marlitt îşi închipuie că sînt liberi, că sînt predestinaţi să sufere numai din cauza profunzimii, a valorii lor proprii şi a neşansei personale. în cazul lui Werther, libertăţii sentimentelor se opune o lume întreagă, în cel al kitsch-ului, întreaga lume se opune libertăţii sentimentelor eroului kitsch.

Cu alte cuvinte, *solitudinea individului* este una dintre condiţiile kitsch-ului. Nu în sensul că el ar fi singuratic, mai precis neapărat singuratic, dar este solitar în sensul raporturilor sociale. Este vorba deci de singurătatea tipic burgheză, cînd sentimentele, ideile, valorile nu se manifestă într-un context istoric, ci ca particularităţi intrinseci individului, ca o lume inalienabilă şi indivizibilă, aparent unică, a individului, fără nici o contingenţă cu alte lumi. Afirmaţia este şi mai mult întărită de faptul că deseori kitsch-ul apare în teme istorice, că un Iuliu Cezar poate servi la fel de bine drept temă pentru kitsch ca şi Abelard şi Heloîse, că diferitele romane biografice care înfăţişează viaţa şi suferinţele unor artişti, ori drumul străbătut de savanţi sau politicieni reprezintă un important domeniu al literaturii kitsch. Sub acest aspect, kitsch-ul se angajează la distrucţia istoriei, efectuînd deci tocmai inversul propriului său napoleonism. Căci, într-un fel sau altul, Napoleon a creat totuşi istorie, figura lui însă, ca trăire şi ca iluzie, este, pentru fiecare (sau se presupune că pentru fiecare), cu totul anistorică. Rămîn schema, şirul dificultăţilor, învingerea greutăţilor şi atingerea înălţimilor. Schema însă nu afectează şi nici nu poate afecta constelaţia istorică, constelaţie care promovează în chip aproape ridicol, dar cel puţin cu ironia obiectivă a istoriei, fie pe Napoleon, fie pe vreun alt erou al ei.

Dificultatea nu constă, aşadar, în găsirea schemei corespunzătoare, fiindcă iluziile burgheze ne-o oferă de la sine. Nu-i motiv de îngrijorare nici faptul că schema ar putea fi cusută cu aţă albă şi nu s-ar mai integra în structura romanului kitsch. într-adevăr, ea oferă nenumărate posibilităţi de variaţie, iar schemele de compoziţie didactice şi structura iluziei pot să se combine între ele într-un mod particular, să se intersecteze, făcînd astfel opera şi mai „interesantă". Lor li se pot asocia fără teamă schemele expunerii, intrigii, dcznodămîntului şi finalului, şi iată-ne în posesia unui sistem de elemente compoziţionale cu un uriaş număr de variaţii posibile, în spatele căruia poate fi aşezată liniştit istoria în chip de culisă.

Rolul de culisă ea şi-l îndeplineşte prin descrieri ale modei, ale costumelor şi măştilor împrumutate din arta decorativă sau prin zugrăvirea unor obiceiuri sau a altor aspecte oferite din abundentă de istoria culturii. Contribuţiile istorico-culturale sînt menite să autentifice kitsch-ul ; este însă evident că ele n-au de-a face cu modul de zugrăvire istorico-artistică. Şi chiar dacă am admite, eventual, că pictura istoristă de la sfîrşitul secolului a fost prin ea însăşi o cronică fidelă a epocii, pînzc ca *Nero contemplind arderea Romei* de Piloty sau *Vajk primind botezul* de Benczur, în pofida tehnicii şi a meşteşugului artistic excelent, nu ne oferă, în ultimă instanţă, din punct de vedere istoric decît nişte poze solemne sau demente, fără să pătrundă mai în profunzime.

Iată cum devine istoria o culisă care determină întregul univers atitudinal al scenelor patetice sau al capitolelor de roman ; scena, respectiv suita de scene istorice prezentate idilic sau fără iluzii trec subit şi direct în poze istorice şi abia prin intermediul lor ajung la modelare „artistică". Cît de fidel se prezintă apoi istoria reinter- pretată şi poza interpretată, cu cîtă inventivitate stilistică sînt ele evocate, aceasta constituie o chestiune de detaliu. Poza rămîne tot poză, golită de conţinut în solemnitatea ei, dar „înălţătoare" prin însăşi lipsa ei de conţinut.

Deja Hegel vorbea cu ironie despre *viziunea de lacheu,* care domnea în rîndul filistinilor din vremea lui. Pentru lacheu, lucrul cel mai important la Goethe este tot ora la care el cere să i se aducă papucii sau cît de fierbinte îşi bea cafeaua. Influenţa deosebită a viziunii de lacheu rezidă în capacitatea de a prezenta personalităţile marcante ca pe nişte fiinţe obişnuite. Ea reuşeşte astfel să acrediteze la public ideea că modul de a privi lucrurile al lacheului este totodată şi un mod de a privi democratic şi uman. Dar această viziune mai înseamnă şi altceva, şi anume că oamenii încep să-şi vadă propria lor persoană dedublată: pe de o parte, lacheul care îl contemplă pe el, un viitor Napoleon, un Napoleon neînţeles ; pe de altă parte, el însuşi, stăpînul lacheului, care-şi simte

propria-i grandoare, căci şi el are mîncăru- rile salle preferate, tabieturile sale etc. Ulterior, viziunea se dovedeşte nu numai tentantă, dar omul nostru, propriul său Napoleon şi lacheu în aceeaşi persoană, doreşte s-o vadă justificată peste tot, şi aproape că tînjeşte după o asemenea manieră de zugrăvire, istorică. Este adevărat, viziunea menţionată este legată de sentimentul de singu- rătate, al însingurării. în astfel de situaţii, consumatorul, mai exact consumatorul de kitsch, poate fi mulţumit că nu mai este singur, că are un tovarăş, pe el însuşi şi pe lacheul său, cele două persoane avînd reciproc grijă de satisfacerea corespunzătoare a trebuinţelor. Cu alte cuvinte, *una dintre condiţiile formării kitsch-ului* este şi schizofrenia socială, dedublarea omului într-o fiinţă obişnuită şi o personalitate remarcabilă, în timp ce în realitate ni se înfăţişează filistinul unitar şi cenuşiu.

Este însă foarte curios că atît marile evenimente istorice, cît şi realizările spirituale, artistice excepţionale exercită deopotrivă o atracţie directă asupra kitsch-ului. Cîn- tăreaţa de operă Doris Hart a lui Vicki Baum, portretele romaneşti de muzicieni ale lui Pourtales, fundalul romanului Margaretei Mitchell *Pe aripile vîntului* — războiul de secesiune —, portretizările de medici-cercetători ale lui George Sava, iată tot atîtea ilustraţii. Dar niciodată nu tema e cea care decide, căci romanul istoric *Henric al IV-lea* al lui Heinrich Mann figurează, în literatura universală, printre .■apodoperele genului, portretul docto- rului Arrowsmith, zugrăvit de Sinclair Lewis, intră, dacă vrem, în categoria romanelor cu temă medicală etc. Numai că afinitatea literaturii-rebut faţă de marile figuri ale istoriei şi spiritului înseamnă eludarea istoriei şi a spiritului, chiar dacă joacă un rol de culise în prezentare. Ele sînt însă numai culise, istorie a culturii, şi nicidecum o realitate care determină şi pătrunde în viaţa omenească. Acest caracter de culisă penetrează nu numai portretizarea, ci şi compoziţia şi modelarea

personajelor, şi astfel, în loc ca însăşi mişcarea dezvoltării istorice să creeze situaţiile specifice în care oamenii trăiesc şi acţionează, istoria serveşte numai la umplerea într-un fel a acelui gol compoziţional care s-a format între caracterul comun al personajelor şi rolul lor real.

Afirmaţia, întrucîtva aforistică, potrivit căreia Napoleon este creatorul kitsch-ului a reclamat o expunere în privinţa conţinutului ei. Dar o asemenea expunere este cu atît mai mult reclamată de afirmaţia că kitsch-ul, ca o categorie şi ca o realitate, nu a apărut imediat după Napoleon. Ar fi, desigur, uşor, continuînd în stil aforistic, să declarăm că kitsch-ul a sucombat în iarna rusească, deci ceea ce s-a născut nu era kitsch-ul, ci *Război şi pace,* că el a fost înfrînt în bătălia de la Leipzig, apoi surghiunit mai întîi pe insula Elba, pentru ca să domnească din nou doar o sută de zile şi, în cele din urmă, după această efemeră revenire, să-şi consume pe insula Sf. Elena ultimele zile ale primei sale epoci. Am putea continua, de asemenea, formulările aforistice prin evocarea epistolei adresate de Napoleon Măriei Luiza după bătălia de la Borodino, în care o anunţă că în ajun a cîştigat bătălia, dar, din păcate, a răcit şi că o iubeşte mult. Căci, de fapt, toate acestea laolaltă sînt kitsch nu numai pentru că istoria s-a transformat în culisa unei răceli, dragostea conjugală avînd menirea să înlăture distanţa în planul ideal dintre răceala lui Napoleon şi bătălia de la Borodino, ci şi datorită faptului că, întîmplător, Napoleon nu a repurtat o victorie la Borodino, iar tandrelor lui sentimente nutrite pentru Maria Luisa nu le prea pot fi aplicate sublimele criterii ale pasiunii şi purităţii dragostei de trubadur.

Dar, părăsind terenul unor astfel de paradoxuri, trebuie spus că kitsch-ul a apărut ca o categorie prin anii 1870, deci cu mai bine de cincizeci de ani după căderea lui Napoleon, şi anume la Miinchen, în cercul pictorilor aca- demişti. Şi întrucît pictura academică este celebră prin aceea că atît trăsăturile sale de neoclasicism, cît şi tendinţele

sale biedcrmeyer reclamă deopotrivă perfecţiunea închisă a operei de artă, apare totuşi probabilă presupunerea că termenul de kitsch este varianta germanizată a sketch-ului englezesc. Pictura academică nu tolera nici un fel de schematism, cu alte cuvinte nu tolera sketch-ul. Nu-i mai puţin adevărat că tot de atunci datează aforismul potrivit căruia kitsch-ul este ceea ce pictează colegul, ceea ce nu poate fi, desigur, acceptat ca o explicaţie serioasă. Iar existenţa termenului de kitschen, ulterior identificat cu kitsch-ul provenit din englezescul sketch,
nu schimbă întru nimic faptul că, pe vremea academismului, kitsch-ul putea semnifica în mod univoc schematizarea, ceva ce nu era finisat.

Dar şi cuvintele îşi au destinul lor. Intrat în circulaţie, termenul nu mai funcţionează în continuare în sens de caracter schiţat, de improvizare, ci se ataşează de arta, respectiv de pseudoarta, care tocmai în acea vreme începe să cîştige influenţă. Rămînînd în domeniul literaturii, trebuie să evidenţiem ca clasici ai kitsch-ului din secolul al XlX-lea pe Octave Feuillet, Eugenie Marlitt, Nataly Eschstruth sau, în Ungaria, pe doamna Beniczky Bajza Lenke ş.a. Ei sînt aceia care şi-au cîştigat prima oară popularitate ca autori ai unor istorii de dragoste, sentimentale, fiind urmaţi de lungul şir de scriitori cunoscuţi astăzi publicului. Sfîrşitul de veac a fost prima epocă de mare înflorire, cînd kitsch-ul a devenit popular, obţinînd tiraje înainte vreme de neconceput. Se pune întrebarea : dacă odată cu revoluţia burgheză şi cucerirea puterii de către noua clasă s-au creat condiţiile kitsch-ului, de ce totuşi a întîrziat apariţia lui ca fenomen de masă pînă în deceniul al şaptelea ? Aşa-numitul roman de colportaj exista şi pînă atunci. Dar capacitatea lui de a capta atenţia nu depăşea cîţiva ani. Kitsch-ul, în schimb, atît ca metodologie, cît şi ca întruchipare în opere individuale, şi-a conservat decenii de-a rîndul capacitatea de influenţare ; pe Eschstruth au citit-o cîteva generaţii, şi chiar în zilele noastre se mai întîlnesc cititori ai lui Marlitt. Iar faptul că un Courths-Mahler îşi exercită

influenţa şi este citit de la începutul secolului şi pînă azi se poate deduce nu atît din noile ediţii, cît mai ales din circulaţia ascunsă a operelor lui pe calea acelui schimb prin împrumut a cărui anchetare ar fi extrem de dificilă. în acelaşi timp, realitatea fenomenului nu constituie pentru nimeni un secret, iar bibliotecile particulare de împrumut în societatea burgheză mizează cu bună ştiinţă pe popularitatea acestui gen de literatură.

Evoluţia istorică a precedat, aşadar, cu aproape o jumătate de secol naşterea kitsch-ului ca fenomen de masă. Deşi condiţiile erau date, încă nu se formase acel public cititor numeros care trebuia aprovizionat cu literatură kitsch, mica burghezie nu-şi completase încă rîndurile, astfel că muzica, arta plastică, dar mai ales arta aplicată de kitsch nu-şi formaseră o atît de largă piaţă de desfacere, cum se va întîmpla cu începere din deceniul al şaptelea. Exista însă şi un alt obstacol, nu mai puţin însemnat, în calea înaintării irezistibile a pseudoartei. Cucerirea puterii de către burghezie a declanşat o criză în artă, iar ca primă reacţie faţă de ea a apărut romantismul, în stare să satisfacă încă înăuntrul unui cadru artistic cerinţe de ordin social care ulterior au devenit domenii specifice ale kitsch-ului. In romantism supravieţuiesc nbmeroase trăsături ale sentimentalismului, de astă dată însă aplicate la realitatea burgheză. E drept că aici — în cazul celor mai valoroase creaţii ale romantismului, ca, de pildă, la Victor Hugo — eroul luptă solitar pentru afirmarea sentimentelor sale, a cinstei şi a onoarei proprii şi nu este purtătorul conflictelor de egalitate principială a sentimentelor. într-adevăr, această egalitate principială există şi exista deja pe vremea lui Hugo. Eroul de tipul lui Jean Valjean luptă pur şi simplu pentru ca trecutul să nu stigmatizeze prezentul. Nu-i vorbă, prin aceasta el devine singuratic sau, mai curînd, apare ca un om solitar, trăsătură care se menţine în tot cursul procesului transformării sale ; totodată însă el este purtător al unei probleme parţial de principiu. Dominarea trecutului, care-i pune pe indivizi într-o situaţie dezavantajoasă, cazierul, cu deosebire cel

moral, aceste probleme apar într-o formă generalizată şi mai tîrziu în societatea burgheză. Cu asemenea caziere morale se confruntă şi eroii lui Ibsen, ca, de pildă, Peder Mortensgârd din *Rosmersholm* sau Eilert Lovborg din *Hedda Gabler,* în romantism, acest motiv este, desigur, diferit, apare fără tendinţe sociale generale contingente care-i îmbogăţesc conţinutul. în ambele cazuri, trecutul reprezintă un moment esenţial, pentru că eroii lui Ibsen se opun societăţii care i-a stigmatizat. La Jean Valjean în schimb scopul urmărit este asimilarea, integrarea în societate, consacrarea socială, iar în măsura în care destinul său se întretaie cu evenimente sociale mai însemnate, cum ar fi răscoala antiregalistă, istoria se transformă deja în culisă.

Semnificativ pentru situaţia schiţată a romantismului este faptul că, din punct de vedere estetic, tocmai aici apar pentru prima oară posibilităţile care în cele din urmă se vor realiza în kitsch. Friedrich Schlegel a desluşit de timpuriu, încă în 1796, tendinţele negative imanente procesului dezvoltării artistice. Cu alte cuvinte, el sesizează pericolele pe care le ascunde napoleonismul într-un moment, cînd Napoleon este de-abia la începutul carierei sale. Marx remarcă odată că la francezi istoria e făurită de oameni, germanii i-au transformat pe oameni în idei, iar englezii pe acestea din urmă în pălării[8]. Parafrazînd butada, am putea spune că romantismul a făcut din Napoleon o idee, iar kitsch-ul l-a schimbat în coif.

în lucrarea sa de tinereţe despre poezia modernă, Friedrich Schlegel afirmă, printre altele: „Pretutindeni unde masele nu sînt pătrunse de cultură adevărată se iveşte o artă vulgară, care ignoră orice altă atracţie în afară de sexualitatea lubricii şi pornirea care-ţi provoacă repulsie. Şi cu toate că materia se schimbă neîncetat, spiritul acestei arte rămîne mereu acelaşi : impostura confuză. Avem însă şi o artă de bună calitate, ale cărei opere, raportate la public, sînt asemenea piscurilor înalte întrezărindu-se prin perdeaua deasă de nori întunecoşi ce învăluie un peisaj îndepărtat. în

istoria mai recentă a artelor întîlnim ici-colo poeţi care par a fi nişte străini sosiţi dintr-o altă lume, superioară, în mijlocul unei epoci eşuate. Cu toată forţa temperamentului lor, ei aspiră la etern... Printre frumoasele realizări ale poeziei moderne se înscrie şi dispoziţia ei de a oferi ocrotire, refugiu, îngrijire şi un cămin la tot ceea ce este greşit înţeles, înăbuşit sau dispreţuit de constituţii, de societate şi de înţelepciunea scolastică"[7].

Cu o precizie infailibilă indică Schlegel alternativa în faţa căreia se află epoca modernă : satisfacerea directă a cerinţelor maselor, apelul la „senzualitatea" cea mai ordinară sau claustrarea, în faţa acestei vulgarităţi şi a nivelului scăzut, într-o căutare a unei poezii, a unei frumuseţi veşnice. La prima vedere am putea crede că ne găsim în prezenţa continuării neîntrerupte a unei etape din istoria artelor în Germania, a aşa-numitei ideologii a „lagărului întărit" din epoca lui Goethe şi Schiller. (Ce-i drept, Goethe a supravieţuit cu decenii acestui articol de tinereţe al lui Schlegel, dar, aşa cum se va vedea în cele ce urmează, la Schlegel problematica este cu totul diferită de aceea a „lagărului întărit" a lui Goethe.) Ideologia amintită, căreia îi datorăm opere cu totul remarcabile, ca, de pildă, scrierile estetice ale lui Schiller sau *Critica puterii de judecată* a lui Kant, era îndreptată în primul rînd împotriva pretenţiilor de imixtiune ale politicii şi birocraţiei în treburile artei şi afirma în acest fel caracterul dezinteresat al frumosului[8].

Ceea ce surprinde însă Schlegel înseamnă mult mai mult, fiind o tendinţă mult mai modernă, căci temerile lui în privinţa artei se referă nu atît la raportul ei cu puterea, cu politica, cît mai ales la relaţia ei cu publicul. Romantismul ne-a lăsat moştenire o deviză, definitorie ulterior şi pentru poziţia avangărzii moderne faţă de public, formulată de Kellerer în termenii următori : „Gustul colectiv este gustul pentru kitsch. Dacă «domnul cutare» discută despre artă, el se gîndeşte la kitsch. Şi chiar atunci cînd vorbeşte despre opere de artă autentice, el le asociază emoţii kitsch. Nu arta este moartă, ci publicul.

Artiştii, este adevărat, se pot consola spunîn- du-şi : nu-i nimic neobişnuit în asta, în fond aşa a fost dintotdeauna. Numai că înainte vreme «neînţelegerile norocoase» erau mai frecvente datorită formelor de expresie mai puţin şocante. Dacă contemporanii lui Tizian sau Michelangelo ar fi privit cu mai multă comprehensiune lumea lăuntrică a eroilor lor, judecata oficială despre aceşti artişti ar fi putut suna altfel"[9].

Concepţia exprimată în rîndurile de mai sus este prezentă deja în articolul scris de timpuriu de Schlegel. Dar el însuşi simte că romantismul — deşi acesta încă nu exista ca un curent — trebuie să se confrunte cu contradicţii necunoscute pînă atunci. Iată ce scrie el : „Adesea, cu cît mai arzător năzuim spre frumos, cu atît mai mult ne îndepărtăm de el. Distincţia dintre ştiinţă şi artă, dintre adevăr şi frumos devine confuză, astfel că credinţa în imuabilitatea acelor frontiere veşnice începe să se clatine aproape în întregime. Filozofia poetizează, poezia filozofează. Istoria este tratată drept poezie, şi invers, înseşi genurile poetice îşi schimbă reciproc determinările : atmosfera lirică devine obiect de dramă, materialul dramei este constrîns să îmbrace forme lirice şi anarhia aceasta nu se opreşte la graniţe exterioare, ci se extinde asupra întregului domeniu al gustului şi al artei" *°. Iată şi o altă idee din cuprinsul aceluiaşi articol : „Singura caracteristică a poeziei moderne pare a fi absenţa acesteia, nota comună pentru masa ei — confuzia, spiritul istoriei ei — lipsa legităţii, iar rezultatul teoriei ei — scepticismul" [ll].

Goethe are incontestabil dreptate atunci cînd vorbeşte de baladă ca de oul primar care conţine elementele diferitelor genuri literare. La fel de îndreptăţit am putea considera romantismul un ou primar care conţine elementele kitsch-ului şi ale avangardismului. Şi nu este întîm- plător că romantismul, a cărui epocă de înflorire este prima jumătate a secolului al XlX-lea, deci perioada imediat următoare lui Napoleon, sau paralelă cu el, reuşeşte să întrunească în sine elemente devenite ulterior eterogene, evoluînd, pe de o parte, spre avangardă, iar pe de altă parte spre kitsch.

Este meritul indiscutabil al lui Schlegel de a fi întrevăzut cu claritate acest caracter de ou primar al romantismului. El nu a negat că în arta incipientă, pe care el o considera poezie modernă, exista un adevărat haos, ci a căutat să-l analizeze. Iar stării haotice şi învălmăşelii nici nu i se putea pune capăt in sînul romantismului pentru simplul motiv că sentimentul vieţii propriu burghezului atomizat se exprimă iniţial în chip necesar prin haos, ca apoi din acest tot să înceapă a se desprinde anumite părţi generatoare de haosuri noi, de astădată parţiale.

„Dacă vom observa cu atenţie lipsa de legitate şi finalitate a poeziei moderne în totalitatea ei, ca şi ingeniozitatea cu care sînt elaborate unele părţi, masa acestei poezii ne va apărea o mare bîntuită de lupta forţelor opuse, în care particulele dizolvate ale frumosului, frîntu- rile artei sfîşiate se amestecă într-o învălmăşeală tulbure. O astfel de poezie ar putea fi denumită haosul a tot ce este sublim, frumuseţe şi farmec, care asemenea haosului primar — origine mitică a universului — e în aşteptarea iubirii şi urii pentru a despărţi părţile diferite şi a uni cele ce sînt deopotrivă" [12].

Aşteptarea mitică a iubirii şi a urii, a doi factori emoţionali aşadar, constituie garanţia unică a organizării intr-un viitor a haosului. Şi tocmai sub semnul celor doi factori emoţionali are loc disjuncţia artei burgheze în tendinţele spre kitsch şi spre avangardă. Disjuncţia însă nu desfiinţează haosul, oferă cel mult anularea ei aparentă. Iar deosebirea dintre cele două tendinţe principale constă în aceea că avangarda este destul de onestă pentru a accepta acest fapt ca fiind fundamental, de natură să determine dezvoltarea istorică şi artistică, kitsch-ul în schimb îl neagă, îl contestă, opunînd lumii haotice elementul liniştitor.

Am vorbit pînă acum doar de începutul romantismului în viziunea lui Friedrich Schlegel. El a divulgat într-o manieră caracteristică şi cinstită taina mişcării romantice, ceea ce mişcarea respectivă a văzut şi a exprimat ulterior într-o formă mult mai puţin sinceră. O soartă similară i-a fost hărăzită şi lui Schlegel însuşi, deşi el şi-a dat

seama şi mai tîrziu relativ destul de limpede de problemele puse de modernism (deci de condiţiile de viaţă burgheză), precum şi de faptul că romantismul reflectă, în ultimă analiză, insolubilitatea acestor probleme.

Schlegel ajunge la concluzia că de fapt arta nu are de-a face cu frumosul, obiectul ei adevărat fiind interesantul. *Categoria interesantului,* la rîndul ei, poate fi concepută în două feluri : unul este interesantul în sensul lui cotidian, de unde urmează că orice poate fi interesant, că tot ceea ce este frapant sau lejer la lectură pentru publicul dat, fiind deci pe placul lui, poate apărea într-o culoare nouă, specifică. în cazul de faţă, *succesul însuşi devine,* în ultimă instanţă, *criteriu.* în felul acesta, categoria interesantului poartă în sine posibilitatea alunecării spre kitsch ; pe de altă parte, categoria amintită conţine şi contrariul : ca moment caracteristic, insolit, în divorţ total cu orice fel de armonie, de ideal de frumos, el poate forma în acelaşi timp şi punctul de plecare al tendinţelor avangardiste sau parnasiene.

în acest sens vorbeşte Schlegel despre conţinutul semnificativ ca despre principalul criteriu al operei de artă. Este o asemenea concretizare a interesantului, care ne pune numaidecît în faţa chestiunii, dacă nu cumva trebuie, în virtutea criteriului formulat, să considerăm conţinutul artei şi ştiinţei ca fiind identice, deoarece ambele sînt expresii ale unor conţinuturi semnificative. Dificultatea este rezolvată de Schlegel în felul următor : întrucît forma în care se exprimă conţinutul semnificativ nu se adresează cunoaşterii, ci ne orientează spre contemplare, ea nu acţionează în primul rînd asupra conştiinţei, ci asupra percepţiei. In primul caz, conţinutul semnificativ apare nemijlocit, în cel de-al doilea, în schimb, în mod indirect, din care cauză poate fi imaginată o singură metodă adecvată a redării artistice, şi anume cea *simbolică.* Cu alte cuvinte, ştiinţa întrupează, prin intermediul conceptelor sale, de asemenea conţinutul semnificativ, dar în chip direct, punîndu-l ca atare, deci abstract. Intrucît arta nu este abstractă, adică

nu face abstracţie de natura sensibilă a omului, ea poate exprima conţinutul semnificativ numai devenind simbolică.

Se ştie că romantismul îi rezervă muzicii un loc deosebit printre celelalte arte. Iar Schlegel îi aplică şi ei teoria sa simbolistă : „Muzica este menită să redea nu sentimentul direct, simplu, singular, care fiind doar aparenţa pasiunii nu este artistic... ci ideea acestui sentiment" [1S].

Tendinţa la temelia căreia se găseşte simbolul, porneşte, după cum este cunoscut, de la Goethe. în *Specificul esteticului,* Georg Lukăcs arată că în diverse împrejurări Goethe a opus simbolul alegoriei, subliniind valoarea artistică a simbolului şi tendinţa dezantropomorfizantă a alegoriei[14]. Tot el a evidenţiat prezenţa în continuare a perechii de contrarii simbolic-alegoric la Schelling şi la teoreticienii romantismului : la Schelling prin aceea că pentru el arta antică este simbolică, cea modernă — alegorică ; la Schlegel, în schimb, categoria simbolismului are aptitudinea de a sintetiza tendinţe care în altă parte au apărut ca fiind proprii celor alegorizante. în mod similar abordează problema şi Solger. El scrie : „Frumuseţea e însăşi ideea reală. Deoarece însă ea îmbracă forma particularului, devine realitate. Ca urmare, pe planul ideii ia naştere o deosebire a cărei însemnătate o reflectă simbolul. în felul acesta simbolul e treaba fanteziei, care tocmai în virtutea acestui statut este existenţa ideii însăşi"

Din raţionamentul lui Solger rezultă că privind opera de artă dintr-un unghi obiectiv ea va avea un sens simbolic ; în schimb, dacă o vom privi subiectiv, din unghiul efectului, sensul ei va fi alegoric. In rest, el acceptă părerea lui Schelling, potrivit căreia arta antichităţii este, în esenţă, simbolică, în timp ce arta creştină e alegorică.

tn toate aceste concepţii, exprimînd probleme interne ale romantismului, este cît se poate de limpede că cei care folosesc în sens pozitiv categoria de simbol încearcă să creeze prin

intermediul simbolicii o unitate în haosul caracteristic artei moderne. Concepînd simbolic (sau alegoric) arta în totalitatea sa, ni se oferă posibilitatea interpretării artistice a unor elemente eterogene, pe care, aşa cum susţine Schlegel, numai iubirea şi ura ar fi în stare să le ordoneze de asemenea manieră, încît mişcarea lor dezordonată în opera de artă să ne apară justificată. Dacă la Goethe simbolica are un înţeles precis, romantismul inversează această idee, aplicînd-o fie în favoarea sa, fie recunoscînd tendinţele alegorice ale propriului său drum în artă. In orice caz, categoriile de simbol şi alegorie exprimă în cadrul romantismului năzuinţa de a prezenta o lume dezmembrată unitar din punct de vedere artistic, de a realiza o viziune de ansamblu asupra ei.

Năzuinţa aceasta spre unitate, care la mulţi se manifestă în simbolizare, respectiv în alegorizare, la alţii, ca, de exemplu, la Adam Miiller, îmbracă o formă mai directă şi mai naivă. Intr-adevăr, în universul lui Miiller toate contradicţiile se nivelează, din care cauză spiritul universal este în întregime artistic şi orientat spre frumos. Scopul pe care estetica trebuie deci să-l caute este, după părerea sa, frumosul perfect, întemeiat pe iubire. Dar în iubire se ascunde „mişcarea ritmică, armonia, sau cum s-o numesc, între două persoane, între un om şi altul, între spirit şi sentiment, între repaus şi mişcare, pe care cosmosul, istoria universală, viaţa — dacă toate acestea sînt contemplate în linişte şi cu forţă, deci din nou în nota frumuseţii — le transmite dispoziţiei noastre şi pe care le înfăţişează într-un volum limitat orice artă“ *•.

Astfel în romantism recunoaşterea fragmentării, a sfîşierii şi dorinţa de a face să dispară fisurile interne apar împreună. Şi e totuna dacă disimularea spărturilor are loc sub semnul categoriei de simbol, alegorie sau armonie. Aceasta din urmă este mult mai naivă, indică mult mai direct kitsch-ul decît explicaţiile şi interpretările anterioare. Oricum, experienţele amintite, al căror caracter forţat este incontestabil, demonstrează foarte clar că romantismul este în

acelaşi timp şi vestitorul dispariţiei pentru artă a lumii de posibilităţi din epoca artistică, iar pe de altă parte, în strînsă legătură cu aceasta, dă glas şi dorinţei re-creării, de astă dată în ciuda tuturor faptelor, a unităţii artistice şi umane.

Problema se ridică însă abia acum, cînd constatăm că tocmai prin caracterul său dorinţa de care vorbeam rămîne ancorată în sfera nostalgiei, nefiind mai mult decît o postulare, lipsită de orice temei real. Foarte limpede a observat acest lucru Hegel, criticînd în *Estetica* sa concepţia artistică a lui Schlegel şi a romantismului în general :

„Dar dacă ne oprim la aceste forme cu totul goale, forme ce-şi au originea în modul de a fi absolut al eului abstract, nimic nu mai e considerat ca existînd *în sine* şi *pentru sine* şi avînd valoare în sine însuşi, ci e privit ca fiind produs numai de subiectivitate. în acest caz însă, eul îşi poate rămîne domn şi stăpîn peste toate, şi nu există, în sfera moralităţii, a dreptului, a omenescului şi divinului, a laicului şi a sacrului nimic ce n-ar trebui afirmat mai întîi de către eu, ceea ce tocmai din această cauză n-ar putea fi făcut să piară de către eu. Datorită acestui fapt, tot ce este existent în sine şi pentru sine nu e decît *aparenţă,* nu e adevărat şi real din cauza sa însuşi şi prin sine însuşi, ci e simplă *răsfrîngere* prin eu, rămînînd la libera dispoziţie a puterii şi a bunului plac al acestuia... căci fiecare om cît trăieşte caută să se realizeze şi se realizează pe sine. Raportate însă la frumos şi la artă, toate acestea înseamnă să trăieşti ca artist şi să-ţi modelezi *artistic* viaţa. Dar, conform acestui principiu, trăiesc ca artist, cînd toate acţiunile şi manifestările mele în general — întrucît ele se referă la conţinut — rămîn pentru mine numai aparenţă, luînd forme care stau cu totul în puterea mea“ *[7].

Modul forţat în care Schlegel caută să realizeze unitatea între elemente eterogene atît pentru sine, cît şi pentru eu îşi găseşte expresia, pe de o parte, în interpretarea sui-generis a conceptului de simbolică, iar pe de altă parte în acela al ironiei, la care se referă aici Hegel. Toate categoriile centrale ale romantismului — ori- cît de diferit ar fi

formulate — exprimă tendinţa de a realiza în mod forţat o unitate într-o lume dezagregată. Şi Hegel are perfectă dreptate afirmînd că la majoritatea romanticilor această unitate se înfăptuieşte, în cele din urmă, numai prin postularea identităţii dintre viaţă şi artă, viaţa ca atare coincide, ca viaţă frumoasă, ca conduită frumoasă în viaţă, ca atitudine estetică, cu arta. Tendinţa aceasta internă a romantismului îndreaptă spre ştergerea graniţelor dintre viaţă şi artă, spre făurirea artei de a trăi, se manifestă cu maximă pregnanţă în existenţialismul timpuriu la Kierkegaard. Aici observăm cea mai hotărîtă încercare, cel puţin pe plan teoretic, de a unifica cele două sfere. Iar faptul că încercarea poartă denumirea de artă de a trăi, ca în cazul romantismului, sau aceea de atitudine estetică, este, din punctul de vedere al esenţei, absolut indiferent.

Bineînţeles că încercarea de rezolvare a contradicţiei nu s-a limitat exclusiv la sfera teoriei. In romantismul francez găsim un şir întreg de asemenea demersuri şi pe tărîmul practicii. Contradicţia dintre public şi artă, pe care am caracterizat-o mai sus teoretic în termenii lui Schlegel, a apărut şi în Franţa. Şi aici s-au ivit toate problemele legate de prozaizarea vieţii, de solitudine, romantismul francez reunind, de asemenea, în el contradicţiile abstracte ale unei lumi sfîşiate, ca şi nostalgia abstractă spre unitate a omului. Mai mult chiar : asistăm la apariţia formală a imaginii artei de a trăi.

Th6ophile Gautier nota la premiera din 1875 a piesei lui Alfred de Vigny *Chatterton* următoarele: „Sala în faţa căreia s-a jucat *Chatterton* era plină pînă la refuz de tineri palizi, cu plete lungi, ferm convinşi că pe lume nu există nici o altă profesiune acceptabilă în afară de potrivirea stihurilor sau pictarea de tablouri — artă, cum i se mai spune — şi privindu-l pe burghez cu un dispreţ, cum nu nutreau nici vulpoii din Heidelberg şi Jena faţă de filistin" [18].

In acest tablou se realiza din concepţia artei de a trăi foarte probabil tot ceea ce era posibil în realitate. în Parisul epocii se făcea într-un fel

anume resimţită o stare de spirit care acorda statutul de poet oricui nu era considerat ca făcînd parte din sfera vieţii economice (de la bancher pînă la gazetar), şi anume de poet, al cărui univers emoţional conţinea deja posibilităţile ce ulterior aveau să se realizeze în două direcţii. Dispreţuirea burghezului, desconsiderarea cotidianului formau deviza fundamentală a acestui romantism, şi astfel se putea obţine, ca cerinţă, depăşirea prozaismului lumii moderne. A suporta şi a crede insă în Franţa că viaţa a luat o astfel de evoluţie era cu atit mai greu cu cît cu puţină vreme în urmă tocmai aici au avut loc marile evenimente revoluţionare şi urmările lor din epoca lui Napoleon.

Alfred de Musset remarcă, de asemenea, cît de adîncă este prăpastia ce s-a produs în această perioadă între atitudinile oamenilor: „S-au format două tabere. De o parte, oamenii suferind pasional ; toate sufletele expansive ahtiate după infinit. Se culcau plîngînd, se învăluiau in vise morbide, şi peste tot se vedeau numai bărci fragile pe oceanul amărăciunii. De altă parte, oameni din carne şi oase, dîrzi, în mijlocul plăcerilor accesibile, a căror unică grijă era numărarea banilor strinşi etc. Deci, plîn- sete şi rîsete, unele rupte din suflet, altele din trup“ *•.

Confesiunea lui Musset se cuvine a fi amendată in sensul că dihotomia semnalată de el — in burghezul ce-şi număra avuţia şi tineretul fără avere, entuziast al artei — a făcut ulterior posibile amestecarea celor două componente şi conturarea de noi răscruci de drumuri. La început cele două pături s-au divizat cu consecvenţa semnalată de Musset; mai tîrziu însă se naşte şi arta celei de-a doua pături, cea care-şi numără banii, sub forma kitsch-ului şi nu o dată înşişi reprezentanţii romantismului încep a trage cu ochiul spre această posibilitate. Aşa a apărut în sînul romantismului francez o tranziţie specifică de la romantism la kitsch, respectiv la parnasianism.

Foarte bine caracterizează Plehanov această situaţie în studiul său despre Belinski :

„în deceniul al patrulea o parte a romanticilor, în frunte cu Theophile Gautier, propagă cu multă ardoare teoria artei pentru artă. Theophile Gautier a afirmat că poezia nu numai că nu trebuie «să demonstreze», dar nici măcar «să povestească» *(elle ne prouve rien, ne raconte rien).* în ochii lui întreaga poezie este numai muzică şi ritm. După 1848, unii scriitori francezi, de pildă Gustave Flaubert, sînt ataşaţi mai departe de teoria artei pentru artă, în timp ce alţii, ca Alexandru Dumas-fiul declară că aceste trei cuvinte *(l'art pour l'art)* sînt complet lipsite de sens, şi susţin că literatura trebuie să aibă neapărat în vedere binele societăţii.

Cine spunea adevărul ? M. J. Chenier (ştiut fiind că Chenier considera, în numele moralei şi al libertăţii, arta virtuală — *H.l.)* sau Theophile Gautier ? Gustave Flaubert sau Dumas-fiul ? Noi credem că toţi spuneau adevărul, întrucît fiecare era în posesia unui adevăr al său relativ. Voltaire, Diderot, M. J. Chenier, ca şi alţi reprezentanţi literari ai stării a treia care lupta împotriva aristocraţiei şi clerului, nu puteau fi adepţii artei pure, pentru că, re- nunţînd la desfăşurarea unei propagande sociale şi politice prin creaţiile lor mai mult sau mai puţin artistice, ar fi diminuat de bunăvoie şansele de reuşită a propriei lor cauze sociale. *Ei aveau dreptate,* ca reprezentanţi ai stării a treia, pe o anumită treaptă a dezvoltării istorice a acestei stări. Hugo, care găsea poetice doar acele evenimente istorice care însemnau victoria monarhiei şi a catolicismului, era — în această perioadă a vieţii sale — reprezentantul stărilor superioare care se străduiau să restaureze vechea orînduire. *El avea dreptate in sensul că propaganda socială şi politică dusă cu mijloacele poeziei şi artei era foarte utilă pentru stările respective.* Dar rîndurile adepţilor romantismului francez se completau din ce în ce mai mult cu fiii instruiţi ai burgheziei, burghezie ale cărei năzuinţe erau, de la sine înţeles, mult diferite. De partea acestei burghezii au trecut şi unii romantici, care înainte slăveau vechile rînduieli. De pildă, Hugo. Corespunzător s-a schimbat şi credo-ul romantic.

După 1830, unii romantici, fără a se lansa în consideraţii asupra funcţiei sociale a artei, au devenit exponenţi ai idealurilor destul de nedefinite ale micii burghezii, iar alţii au continuat să propage teoria artei pentru artă, de dragul formei, uitînd complet de conţinut" [20].

Este deci într-adevăr simptomatic faptul că părerile di- feriţilor reprezentanţi ai romantismului despre rolul social al artei s-au deosebit mult în diferite perioade. Romantismul, care se transformă într-o concepţie utilitaristă, reprezintă, în ultimă instanţă, baza kitsch-ului, iar începutul cotiturii în direcţia kitsch-ului este marcat, după opinia noastră, de Dumas-fiul. Pe de altă parte, orientarea desprinsă din romantism, al cărei reprezentant caracteristic este îndeosebi Baudelaire şi care-şi aşează în centrul atenţiei zugrăvirea răului, devine izvorul avangardismului de mai tîrziu.

Baudelaire însuşi era conştient de dependenţa strînsă dintre metoda sa poetică şi romantism. Hugo Friedrich caracterizează în mod corect situaţia, în parte chiar prin cuvintele lui Baudelaire : „în 1859 Baudelaire scria : «Romantismul este o binecuvîntare cerească sau diabolică, căruia îi datorăm răni veşnice». Propoziţia indică în mod exact că romantismul şi-a lăsat amprentele pe adepţii săi chiar şi după ce s-a stins. Se revoltă împotriva lui, căci trăiesc în mirajul lui. Poezia modernă este un romantism deromantizat" [21].

într-adevăr, după 1848, romantismul îşi pierde terenul, la fel cum se întîmplă şi cu cerinţa de a vedea societatea în chip unitar, armonios. Dar unitatea şi armonia, pe care romantismul a încercat să le făurească fie în forme directe, fie sub semnul concepţiei sale despre simbolism, respectiv despre alegorie, au fost în întregime anihilate de revoluţiile din 1848. Armonia nu mai putea fi prezentată drept veridică de pe poziţia bunei credinţe sau a exigenţei artistice. Năzuinţa spre armonie va rămîne şi pe mai departe un scop în artă, dar ca fapt, ca fenomen real, realizabil nemijlocit în societate, ea a dispărut din arta burgheză.

Perioada dintre 1848 şi 1870, deci în primul rînd epoca lui Baudelaire, pune deja în evidenţă o

încercare de elaborare a unei estetici a urîtului, de consfinţire a prerogativei artei de a exprima şi de a înfrumuseţa astfel groaznicul, de zugrăvire a durerii ritmate şi articulate a spiritului, producînd prin acestea o bucurie liniştitoare[22]. Cele două decenii critice încep să creeze deja kitsch-ul ; în această perioadă debutează, de pildă, în arena literară Feuillet *(Istoria unui tînăr sărac,* 1857), dar kitsch-ul are încă un caracter ocazional.

între timp are loc şi marea revoluţie a impresionismului în pictură, paralel cu aceea a lui Baudelaire. Acesta intervine şi în mod direct în viaţa artelor plastice, făcînd critica vernisajelor. Programul este în parte *plein* air-ul, în parte înfăţişarea marilor centre urbane. „La Baudelaire, ideea metropolei se asociază categoriei centrale a esteticii lui, la care se aliniază întreg secolul, pe care o pre- zumăm şi noi — conceptul de modernitate" [2a]. Este semnificativ că însuşi Baudelaire notează în 1863 : „Modernitatea este tranzitoriul, fugitivul, ceea ce ţine de conţinut, este jumătatea artei, cealaltă jumătate fiind eternul, imuabilul. Ea a existat pentru fiecare artist vechi ; din majoritatea frumoaselor portrete rămase nouă din timpurile mai vechi ne privesc figuri înveşmîntate în costume de epocă. Sînt opere pe deplin armonioase, căci costumul, coafura, ba chiar gestul, privirea şi zîmbetul (fiecare epocă îşi are privirea, comportamentul şi zîmbetul propriu) creează un tot din ansamblul ca şi viu. Elementul acesta tranzitoriu, fugitiv, cu metamorfoze atît de frecvente, este prezent şi astăzi, şi nimeni nu are dreptul să-l trateze cu dispreţ, să treacă pe lingă el, întrucit aproape întreaga noastră originalitate ia naştere din amprenta pe care timpul o lasă asupra simţurilor noastre" [!4].

Secretul impresionismului este, aşadar, după Baudelaire, acelaşi ca şi secretul întregii poezii moderne. Arta însăşi se compune din două elemente. Unul este elementul etern, tradiţional, celălalt reflectă spiritul specific al epocii. Particularitatea epocii moderne rezidă în aceea că schimbările care au loc în sînul ei sînt mult mai vijelioase ca în etapele anterioare, din care cauză

„cealaltă jumătate a artei" se dezvoltă într-un ritm excepţional, şi totuşi acest ritm trebuie nu numai urmat, ci, în ciuda rapidităţii sale, între cele două jumătăţi ale artei trebuie realizată unitatea. Iată programul impresionismului, considerat astfel şi de Leymarie, şi putem declara fără teamă că nicicînd încă arta nu a produs o schimbare de un asemenea ritm ca în perioada impresionismului, cînd în decursul cîtorva decenii au apărut teme noi şi un întreg şir de soluţii corespunzătoare. Şi cu toate că acestei tendinţe i se opune neîncetat o tendinţă contrară, apărătoare a artei istoriste, care afirmă că artistul autentic nu se poate integra niciodată complet în epocă, trebuind să rămînă cu necesitate istorist, curentul principal îl formează totuşi arta contemporană. Tendinţele contrare care apar, de pildă, în Franţa la Courbet, şi pe care cel mai bine le exprimă Academia din Miinchen, reprezintă fenomene interesante la periferia dezvoltării artei.

Pentru noi, dezbaterile angajate prezintă interes, deoarece reflectă necesitatea apariţiei kitsch-ului. Cel care şi-a dat cel mai limpede seama de dificultăţile interne ale artei moderne a fost Baudelaire, iar punctul de plecare al impresionismului l-a format tocmai convingerea că dificultăţile vor fi depăşite cu ajutorul metodelor proprii, al impresiilor, în timp ce curentul opus nu mai era dispus — din considerente artistice încă — să le înfrunte. Cufundarea în epocă şi întoarcerea feţei de la epocă — iată esenfa modernităţii, chiar dacă reprezentanţii modernismului au formulat cufundarea în epocă deseori în termenii principiului artei pentru artă. (Cît de puţin exclusiv a fost acest principiu se vede şi din aceea că imediat după 1848 Baudelaire aprecia principiul artei pentru artă ca fiind lipsit de sens, dar mai tîrziu, pe timpul lui Napoleon al III-lea, îl reia.) Şi tot epoca aceasta marchează momentul de început al cotiturii săvîr- şite de ultima generaţie a romantismului în direcţia kitsch-ului. Are de aceea dreptate Foldes Anna cînd observă, în lucrarea citată, că, privită prin optica prezentului, *Dama cu camelii,* de exemplu, pare kitsch.

într-adevăr, geneza kitsch-ului, care, după cum

am văzut, este inseparabil legat de dezvoltarea artei, trebuie înţeleasă în baza acestor discuţii. Din punct de vedere istoric, tabloul este completat, începînd din 1870, de iluziile din ce în ce mai puternice — îndeosebi în Germania şi Austria — despre o epocă fericită de pace, de stabilitatea epocii victoriene, deci de coincidenţele deloc întîmplătoare care au caracterizat istoria europeană a Republicii franceze din 1871, a epocilor lui Wilhelm, Franz-Joseph şi a Victoriei. Toate acestea au făcut posibile, de astă dată pe un teren cît se poate de sterp, renaşterea iluziilor, ca şi apariţia unor scribi care să satisfacă iluzia armoniei.

Pe de altă parte, nu trebuie să uităm că sîntem în perioada cînd capitalismul transformă, literalmente în proporţii de masă, în produse de consum totul, deci şi arta. După părerea lui Walter Benjamin, o descoperire revelatoare a lui Baudelaire a fost aceea că cel mai pregnant caracter de consum de masă apare simbolic în fenomenul prostituţiei, a cărei acţiune psihologică este multilaterală. „Prostituţia deschide posibilitatea comunităţii mitice cu masele. Naşterea maselor coincide însă cu producţia de masă. După cîte se pare, prostituţia conţine de asemenea posibilitatea de a pătrunde într-o sferă a vieţii unde obiectele necesităţilor noastre celor mai directe devin din ce în ce mai mult mărfuri de larg consum. în prostituţia marilor oraşe însăşi femeia se transformă într-un obiect de larg consum. Aceasta e nota radical nouă a vieţii din marile oraşe, care pune în lumină semnificaţia reală a concepţiei lui Baudelaire privind dogma păcatului originar” [25].

Prostituţia însă, care transformă pe omul însuşi într-un articol de larg consum, înjoseşte totul pînă la nivelul satisfacerii nevoilor imediate, afectează şi domeniul spiritual. Cînd omul nu mai poate fi decît un simplu mijloc de satisfacere a nevoilor pentru seamănul lui, nici arta nu-i îndreptăţită să-şi reclame un alt statut. Aceasta înseamnă că acum arta trebuie să ofere nemijlocit „frumosul”, „moralul”, să dea răspunsuri directe la toate întrebările pe care şi le pune omul epocii

respective. Ca articol de larg consum, arta îndeplineşte astfel rolul prostituţiei imediat şi oricînd la dispoziţie pentru descărcarea tensiunii sexuale.

Pentru canalizarea tensiunilor de altă natură există kitsch-ul ca sferă generală, arta kitsch fiind doar un caz particular al acestuia, căci epoca îşi produce propria-i filozofie kitsch, proverbele-kitsch, strategii-kitsch de cafenea, adică răspunsurile sale gata confecţionate şi plăcute la auz la toate problemele omeneşti. Satisfacţia se obţine mecanic, încordarea se dizolvă, cel puţin pentru moment, ca apoi să se ivească din nou şi să se soluţioneze în mod similar.

De aici reînnoirea, deşi în împrejurări schimbate, a categoriei artei de a trăi a romantismului, fenomenul contopirii totale a artei şi a vieţii, mai precis — reamintim ideea lui Schlegel citată anterior — a adevărului şi frumosului, a artei şi filozofiei, a realităţii şi visului. Această ştergere a graniţelor este condiţia kitsch-ului, care, asemenea decăderii societăţii burgheze, începe să se desfăşoare în esenţă cu începere din 1870 [M]. Cînd burghezia abdică în mod public de la propriile idealuri naţionale şi de la menirea sa prin aceea că reprezentanţii ei francezi solicită ajutorul armatei germane pentru dobo- rîrea Comunei din Paris, cînd burghezia îşi pierde în întregime credinţa în posibilitatea păstrării în continuare a idealurilor sale, atunci deci cînd autodesfăşurarea fiinţei umane nu poate ţine pasul cu dezvoltarea vieţii sociale şi apare evident că dezvoltarea forţelor de producţie este posibilă numai împotriva omului, ea (burghezia) are nevoie de acest articol de larg consum, de această prostituţie spirituală, care, aşa cum vom vedea, îmbracă, aidoma celei reale, forme variate : legală şi deschisă, sau, dimpotrivă, latentă, mascată etc.

Pentru a examina deci natura autentică a kitsch-ului, nu ajunge să cercetăm kitsch-ul în artă, respectiv kitsch-ul care-şi împrumută forme artistice, ci trebuie să trecem în revistă sfera reală a acestuia. Prima problemă pe care ne-o punem în contextul dat o constituie cea a omului- kitsch,

enunţată de Hermann Broch. Căci, în opoziţie cu concepţia potrivit căreia naturii însăşi mai totdeauna îi este propriu kitsch-ul, în temeiul celor arătate pînă acum putem afirma fără teamă că natura nu creează niciodată kitsch. Am văzut în schimb că acesta, ca şi omul-kitsch, este un produs istoric al societăţii. De aceea tema capitolului următor o va forma omul-kitsch.

OMUL-KITSCH

Aşa cum Napoleon este creaţia societăţii, tot astfel e napoleonismul şi, fireşte, şi omul-kitsch. Napoleonistul este purtătorul doar a unei trăsături — deşi fundamentale — a omului-kitsch. Kitsch-ul psihicului uman, adică psihicul-kitsch are însă rădăcini mult mai adinei pentru a putea fi redus la acest singur aspect.

Hermann Broch vorbeşte ou competenţă despre omul- kitsch fără să-l descrie însă integral. Pe de o parte, este conştient de sarcina pe care şi-a asumat-o : „...De fapt vorbesc nu despre artă, ci despre o anumită comportare în viaţă. Căci kitsch-ul nu s-ar putea produce, n-ar putea exista dacă n-ar exista şi omul-kitsch, căruia îi place kitsch-ul, care-i dă viaţă ca produs artistic şi, în calitate de consumator de artă, este gata să-l cumpere şi să-l plătească bine : arta, în cel mai larg sens al cuvîntului, este întotdeauna o imagine a omului epocii respective. Dar dacă kitsch-ul este o minciună — cum se afirmă adesea şi pe drept cuvînt —, reproşul se răsfrînge asupra omului care simte nevoia unei asemenea oglinzi mincinoase, capabile de a-l înfrumuseţa, pentru a se recunoaşte în ea şi a se îndrepta într-un fel cu multă plăcere către minciunile kitsch-ului" [27]. Broch are incontestabil dreptate cînd afirmă că existenţa kitsch-ului este reflectarea. El este mai mult şi mai direct reflectare decît orice artă adevărată pentru că arta autentică este superioară obiectului nu numai prin conţinutul său şi soluţiile preconizate, dar aici şi raportul dintre obiect şi subiect, deci relaţia artistică subiect-obiect este

superioară oricărei laturi a acestei relaţii luată separat. De aici rezultă că opera de artă înseamnă mai mult decît subiectul creator, la fel ca şi modelul original pe care acesta îl redă. De asemenea, ea reprezintă mai mult decît suma emoţiilor pe care le poate genera în cursul receptării, ceea ce explică posibilitatea ei de a-şi păstra aşa-numita prospeţime veşnică. In schimb kitsch-ul se caracterizează tocmai prin aceea că reflectă un univers de reprezentări identice pentru receptori şi creatori, adică pentru public şi omul de artă, mai bine zis pentru producătorul de kitsch. Descoperirea acestei comunităţi de univers formează adevărata sarcină a creatorului de kitsch, iar pentru ilustrarea ei ulterioară orice subiect va fi potrivit. De aceea, vorbind despre reflectare, modelare, vom întîlni într-adevăr această categorie, dar nu în sensul unei modelări obiective, de transpunere, mediere şi transformare mimetică, ci pur şi simplu în reflectarea directă şi rectilinie, nedistanţată a universului de reprezentări al omului-kitsch.

Tocmai de aceea principala trăsătură a omului-kitsch este dorinţa de a se vedea mereu justificat în existenţa lui, deoarece ideile, sentimentele sale etc. au nevoie de o permanentă justificare socială. El devine faţă de sine normă socială şi, bineînţeles, propria sa normă. Această tendinţă de autojustificare legitimează totodată şi neputinţa omului-kitsch, care în forul său interior se consideră un Napoleon, un Hamlet sau un Pierre Bezuhov, de a dovedi temeinicia pretenţiilor sale, ceea ce, de fapt, se datoreşte unui concurs nefavorabil de împrejurări de ordin social. Iată însă că intervine kitsch-ul, pentru a oferi unica dovadă posibilă.

Este interesant de remarcat că tocmai Austria — ţara compromisurilor, cum o numeşte Albert Fuchs[28] — a devenit patria scriitorilor care au ştiut să-l caracterizeze în modul cel mai fidel pe omul-kitsch. Portretele cele mai reuşite ale acestuia le găsim, alături de lucrări ale lui Hermann Broch, în romanul-fluviu neterminat *Der Mann ohne*

Eigenschaften (Omul fără însuşiri), precum şi în nuvelele lui Robert Muşii. Muşii dezvăluie fără echivoc absenţa însuşirilor, respectiv lipsa de caracter, el este demiurgul acestui tip uman care devine apoi receptiv la orice tendinţă „kitsch“ a realităţii. Căci nu trebuie să uităm că existenţa omului-kitsch este strîns legată de ideile şi reprezentările kitsch. Aceste reprezentări sînt prezente chiar dacă nu şi-au găsit încă expresia fie în vorbe înţelepte sau zicale, fie sub forma figurilor şi inscripţiilor brodate pe cîte un păretar. Viaţa de toate zilele este impregnată de sentimente şi idei kitsch, receptivitatea faţă de acesta nefiind doar un rezultat al produselor kitsch, tot astfel după cum receptivitatea în raport cu arta nu este generată numai de operele de artă. Avînd un rol însemnat, aceste opere nu sînt însă, prin ele însele, demiurgi ai receptivităţii.

Nuvela *Ein Mensch ohne Charakter* (Un om fără caracter), scrisă în stilul satiric propriu lui Muşii, începe astfel : „în ziua de azi caracterele trebuie căutate cu luminarea, şi e prea posibil că devenim ridicoli dacă umblăm ziua în amiaza mare cu o luminare aprinsă. Vreau deci să povestesc istoria unui om care avea mereu necazuri cu caracterul, ba, vorbind mai simplu, care n-avea deioc caracter ; mă frămintă totuşi gindul că poate nu i-am sesizat la timp importanţa ; dacă nu cumva omul acesta lipsit de caracter este în cele din urmă un pionier sau un prevestitor ?“

Muşii are dreptate. Intr-adevăr, este o nebunie să te ocupi de cercetarea caracterelor în lumea kitsch-ului. In schimb el ne oferă o excelentă caracterologie a lipsei de caracter, mai precis a absenţei caracterului, chiar din copilărie. Deja părinţii îl băteau mereu pe eroul său pentru că nu avea caracter şi astfel şi-a format părerea potrivit căreia caracterul este acel ceva pentru care omul mănîncă bătaie, deşi nu-l are. In prezentarea lui Muşii, lipsa caracterului devine astfel treptat temelia a ceea ce am numit mai înainte omul-kitsch. Omul cu această carenţă trăieşte mereu în numele a ceva sau cuiva. El îşi pierde complet autonomia, poate lua înfăţişarea oricui, din punct

de vedere moral se transformă într-un „om de cauciuc”, iar din punct de vedere spiritual ajunge sub influenţa unor pseudoadevăruri, ridicate la rang de dogme.

La Muşii, care dă o expresie artistică acestui personaj, procesul ni se dezvăluie istoric, mai bine zis într-o istorie. Iată cum îl descrie pe tânărul de 17 ani : „Pe vremea aceea am început să frecventăm teatrele şi să citim romane... El scotea numai note false, dar sorbea tot ce exista pe scenele germane. Dacă promitea ceva, n-aveai cum să ştii de şi-a dat cuvîntul un erou sau un intrigant. Se întâmpla să înceapă un lucru cu gînd viclean şi să-l termine sincer sau invers. Ne primea pe noi, prietenii săi, neamical, ca apoi, dintr-o dată, cu risul elegant al unui om de societate, să ne poftească să luăm loc şi să ne îmbie cu ciocolată, sau, dimpotrivă, ne îmbrăţişa părinteşte, furindu-ne între timp ţigările din buzunar**.

Deci şi arta adevărată poate exercita influenţă asupra omului-kitsch, la fel cum o face în mod adecvat kitsch-ul. EI se poate transpune în gînd în orice rol, vrînd să-l interpreteze pe fiecare pînă la capăt. Se vrea în acelaşi timp Napoleon şi generalul Wellington, primul fiindcă a fost o personalitate mai importantă, al doilea fiindcă a fost învingătorul. Este adevărat că Heine îi asemuia pe cei ce-şi manifestau entuziasmul cînd pentru Napoleon, cînd pentru Wellington, cu cineva care pînă la orele 10 este cantor la sinagogă, dar se arată foarte grăbit, deoarece la 12 trebuie să celebreze liturghia la catedrală. Totuşi, asemenea caractere — mai precis personaje — există. Opera de artă nu va exercita asupra nimănui o influenţă practică atît de directă ca asupra omului-kitsch. Cum însă kitsch-ul reprezintă acea creaţie artistică al cărei unic scop este exercitarea influenţei asupra omului- kitsch devenit fenomen de masă, efectul maxim şi cel mai direct va fi obţinut întotdeauna de acesta.

Cu ocazia vizitei făcute la Budapesta, Leontiev a povestit vechea istorie despre actorul din Texas care şi-a jucat rolul de intrigant cu atîta naturaleţă, că un spectator şi-a scos revolverul şi l-

a împuşcat, iar apoi s-a sinucis. Concetăţenii le-au ridicat cîte o statuie cu inscripţia : „Celui mai bun actor" şi, respectiv, „celui mai bun spectator". Leontiev remarca pe drept cuvînt că cele două monumente funerare trebuiau de fapt închinate celui mai prost actor şi celui mai prost spectator. Căci un efect atît de direct nu poate avea decît kitsch-ul şi numai o receptare tipică de kitsch face posibilă interpretarea tuturor rolurilor.

In continuare omul-kitsch intră într-un rol potrivit situaţiei sale, iar Muşii redă cu egală măiestrie şi acest moment. Şi anume, este vorba de rolul vocaţiei, de comportarea corespunzătoare vocaţiei etc. Iată ce mărturiseşte eroul povestirii lui Muşii despre drumul străbătut de el pînă la însuşirea rolului-vocaţie. „N-a fost atît de simplu — observă el. — La început purtam o barbă de Christ, dar şeful meu mi-a interzis-o pe motiv că aşa ceva nu se potriveşte cu caracterul unui avocat. Apoi, am potrivit-o ca pictorii, iar după ce mi-a fost interzisă şi asta mi-am făcut una de marinar în concediu. Pentru numele lui Dumnezeu — l-am întrebat —, de ce ? — Fiindcă am încercat să mă feresc să nu capăt un caracter profesional — îmi răspunse el. — Cel mai prost lucru este însă că aşa ceva nu poate fi evitat. Există, desigur, avocaţi care par poeţi, poeţi cu mutră de zarzavagii, zarzavagii cu capete ce gîndesc. Toţi poartă însă ochelari, bărbi false sau au răni prost tratate... I-am amintit de caracterele de actori. — Asta era tinereţea — mă completă oftînd. La maturitate, la acestea se adaugă caractere în plus : sexuale, naţionale, de clasă, de stat şi geografice ; scrisul tău are caracter, Ia fel forma craniului şi, pe deasupra, mai ai un caracter care rezultă din poziţia stelelor în momentul cînd te-ai născut. E mult prea mult pentru unul ca mine. Nu ştiu niciodată după care caracter să mă orientez... Din fericire, am o logodnică care susţine că nu am deloc caracter pentru că i-am promis că o voi lua de nevastă şi nu mi-am ţinut cuvîntul. Dar tocmai din acest motiv mă voi căsători cu ea, căci o asemenea judecată sănătoasă îmi este absolut indispensabilă**.

Caracterul-kitsch nu se manifestă deci neapărat prin absenţa totală a personalităţii, ci prin aceea că una sau alta dintre tendinţele sociale uniformizează în întregime caracterele. Avocatul nu este „avocatul**, e *un* avocat care nu se comportă potrivit caracterului său, ci aşa cum i se cere unui avocat. La fel, medicul nu este un om care întîmplător şi-a ales profesiunea de medic, ci un medic *comme il faut,* cum scrie la carte. Şi acest *comme il faut* se referă la cetăţean, la poziţia sa de clasă sau pătură ; *comme il faut-ul* începe să-l domine pe om. Bineînţeles că adevărata dificultate începe pentru omul-kitsch acolo unde mulţimea de *comme il faut-uri* se ciocnesc, şi de aici provin de obicei tragediile kitsch. E adevărat că fata e îndrăgostită, dar datorită purtării sale *comme il faut* nu se poate uni cu iubitul ei care afişează principii morale prea libertine. Cînd desfăşurarea evenimentelor duce la tragedii adevărate, cînd aceste caractere-vocaţie ajung la conflict fără ca autorul să păstreze o anumită distantă în descrierea situaţiilor, kitsch-ul apare cu uşurinţă.

In povestirea sa *Fata bălrina,* Balzac, de pildă, zugrăveşte cu o mare forţă artistică istoria domnişoarei Cormon, care nu s-a putut mărita mai întîi din cauza revoluţiei franceze, deoarece regaliştii cumsecade nu se gîndeau atunci la căsătorie, ci la ghilotină, apoi din cauza războaielor lui Napoleon, fiindcă atunci bărbaţii au fost înrolaţi în armată, şi, în sfîrşit, nici în timpul restauraţiei, deoarece atunci se reîntorceau în mare număr solda(ii lui Napoleon, dar ei de asemenea nu puteau constitui partide potrivite pentru domnişoara Cormon. Literatura kitsch ar transforma tema în tragedie, în timp ce Balzac a tratat-o ca satiră, in literatura kitsch, cauzele ar fi luate în serios şi ar forma laitmotive. La Balzac, motivele sînt — într-o proporţie de cel puţin două treimi — doar pretexte. Marea greşeală a domnişoarei Cormon este aceea că ea îşi aşteaptă cavalerul visurilor, care însă nu există decît în kitsch, şi neaipariţia lui provoacă pe drept cuvînt

suferinţe fetelor. Şi domnişoara Cormon simte nevoia unor caractere-vocatie, în acelaşi timp religioase, regaliste, devotate ş.a.m.d. întrucît aceste trăsături nu se întruchipează în nici unul dintre cunoscuţii ei, pînă la urmă ea se mărită cu un furnizor al armatei, escroc şi exact contrariul acelui bărbat pe care l-a aşteptat pînă la vîrsta de patruzeci de ani.

Dar să ne întoarcem la eroul lui Muşii. El ar trebui să dispună de atîtea caractere-vocatie, încît, în cele din urmă, pă(eşte ca măgarul lui Balaam şi rămîne fără pic de caracter. Dar şi mai frapant este sfîrşitul povestirii lui Muşii : „Cînd l-am revăzut, avea automobil, soţie — care era ca o umbră a sa — şi avea o funcţie de prestigiu, influenţă. Cum a început-o, nu ştiu. Dar bănuiesc că secretul reuşitei sale a fost acela că s-a îngrăşat... O dată am reuşit să-l readuc la discuţia noastră de odinioară despre caracter. Sînt convins că dezvoltarea caracterului este strîns legată de strategia militară — îmi explică el dintr-o răsuflare —, apoi adăugă că, de aceea, în ziua de azi nu mai poţi găsi caractere decît în rîndurile populaţiilor semisălbatice. Căci dacă lupţi cu cuţitul şi cu lancea, ai nevoie de caracterul cel mai ferm ca să n-o pă(eşti. Dar la ce bun caracterul în fa(a blindatelor, a aruncătoarelor de foc şi a gazelor otrăvitoare ? De aceea în zilele noastre avem nevoie nu de caractere, ci de disciplină".

Astfel se încheie povestea omului fără caracter, din care reiese că în lumea modernă caracterul este într-a- devăr un lucru necesar, dar şi mai necesară este disciplina oarbă. Disciplină înainte de toate ! Iar kitsch-ul prezintă cu multă plăcere imagini ale disciplinei, ale abnegaţiei etc. Mesajul lui esenţial în acest domeniu este : caracterul c în detrimentul omului, în timp ce lipsa lui este de-a dreptul în avantajul lui, sau, altfel spus, a fi om de caracter este imoral, iar a fi lipsit de caracter este absolut moral. Acesta reprezintă tipul de kitsch care se transformă apoi cu cea mai mare uşurinţă în kitsch-ul fascist, devenind un sprijin direct al fascismului.

Cu aceasta însă n-am spus încă totul despre

omul- kitsch. După cum observăm, el cunoaşte o serioasă evoluţie : de la incapacitatea opţiunii pînă la alegerea disciplinei, de la lipsa totală de culoare pînă la îmbră- carea decisă a uniformei. Personajul nostru este în acelaşi timp cenuşiu şi apare în uniforme pompoase, este omul de pe stradă şi eroul zilei, filistin şi Napoleon ş.a.m.d. Toate aceste contradicţii convieţuiesc în el în cea mai deplină înţelegere, iar omul nostru nu se sinchiseşte cîtuşi de puţin de caracterul contradictoriu al imaginii pe care şi-a format-o despre el însuşi şi încearcă cel mult să le treacă în evidenţă cu autocompasiune, creînd astfel în sine şi în jurul său o pseudoarmonie.

Ceea ce părea deci sentimentalism în kitsch de fapt *nu mai e sentimentalism, ci sclifoseală.* Sclifoseala ca atitudine este o categorie fundamentală a kitsch-ului, deoarece în omul-kitsch nu se găseşte nici urmă de afecte autentice, de pasiuni legate de caracter. Iar rezultatul acestei sclifoseli este un puternic sentiment de autocompătimire a omului-kitsch faţă de propria persoană. In fond, plăcerea lui este ca lumea întreagă să-l compătimească. Pe de altă parte, el reclamă cea mai strictă disciplină, disciplină cu orice preţ, căci numai astfel poate depăşi faza evoluţiei sale anterioare, sclifoseala, expresie a lipsei sale de caracter. De aici se vede că formele de apariţie ale absenţei de caracter în kitsch sînt liminare şi toate acuzaţiile aduse omului-kitsch pentru incapacitatea sa de a se dezvolta sînt cu totul neîntemeiate, căci nimeni nu se mişcă cu atîta dexteritate între extreme ca omul-kitsch.

El repetă cu sîrguinţă vorbele înţelepte, dintre care foarte semnificative sînt acelea că „numai boii sînt consecvenţi Propria sa inconsecvenţă o opune cu dezinvoltură consecvenţei boului, care, după cum se ştie, vrea să rămînă bou, în timp ce omul-kitsch nu vrea să rămînă bou şi îmbracă uniforma. O face la propriu sau la figurat, devine conformist şi incredibil de victorios asupra boului eventual consecvent. Asta îl umple de sentimentul victoriei. Găseşte o explicaţie psihologică nevoii senzaţiei de succes şi şi-o procură cu uşurinţă, căci, cu oricine

s-ar compara, oricînd i se va dovedi superior în privinţa esenţialului. Desigur, numai în ceea ce consideră el ca fiind esenţial sau în felul cum înţelege el esenţialul. Din pozele sale, din trăirea sub semnul şi în numele altora se constituie, apoi, caracterul său umflat. El confundă obezitatea cu aerul autoritar, se schimbă şi trăsăturile feţei sale şi are sentimentul că este un om făcut.

Nota lui principală este însă dezvoltarea, propăşirea cu orice preţ, conştiinţa ascensiunii pe trepte din ce în ce mai înalte. El nu-şi dă seama că aceasta ar putea însemna de fapt decăderea, căci priveşte lumea deja prin prisma uniformei ; din perspectiva dogmelor, a doctrinelor şi a disciplinelor sale, el se vede o perfecţiune umană, deoarece şi-a însuşit tocmai doctrinele cerute în momentul respectiv de condiţiile sale de viaţă, doctrine aureolate de o aparenţă de sfinţenie, nobleţe şi moralitate. Şi el trăieşte într-adevăr sub semnul acestor doctrine, fiindcă şi le-a potrivit — sau i s-au potrivit — pe propria sa măsură. Teoriile confecţionate sînt cum nu se poate mai potrivite pentru capete şi sentimente confecţionate, şi astfel omul-kitsch este totodată un om confecţionat, dar nu perfecţionat, căci, luînd proporţii, el obţine şi dimensiunile corespunzătoare ideilor sale.

Acest fel de a fi confecţionat este de cele mai multe ori atributul sufletelor romanţioase. In volumul său de studii intitulat *A kentaur es az angyal* (Centaurul şi îngerul), Hegediis G6za numeşte pe drept cuvînt kitsch-ul pseudoarta banalităţilor, iar apoi remarcă : „...Se pare deci că principala particularitate a kitsch-ului este aceea că în epoca şi în sfera cînd şi unde s-a ivit, el a corespuns întru totul imaginii de suprafaţă a realităţii înconjurătoare, aşa cum apare ea în conştiinţa comună, indiferent dacă această imagine este sau nu realmente adevărată" [29].

Omului-kitsch într-adevăr îi este caracteristic contactul cu ideile aflate la modă, cu locurile comune aflate în circulaţie. Dovadă grăitoare sînt inscripţiile pe păretare, care subliniază, demonstrează şi sugerează îndatoririle gospodinei

sau bucuriile meselor. Fără a mai vorbi de realizarea „plastică" corespunzătoare a acestor decoraţii. Dar contactul cu locurile comune nu înseamnă numai utilizarea celor mai răspîndite dintre ele.

Şi epocile îşi au locurile lor comune, care, sub formă de categorii, au o influenţă magică asupra omului-kitsch şi cunoaşterea, folosirea alternativă a unor asemenea sentinţe îi convine de minune acestuia, mai precis reprezentanţilor săi mai exigenţi, întru întărirea convingerii în superioritatea proprie. Literatura, uneori şi artele plastice zugrăvesc în imagini extrem de intuitive asemenea oameni-kitsch. De timpuriu încă, atunci cînd omul-kitsch abia se ivise şi nu apucase să-şi parcurgă traiectoria, Daumier a înfăţişat în mod senzaţional tipurile care îşi însuşesc opera de artă în manieră kitsch.

După cum s-a văzut, romantismul, care cuprindea, ca un veritabil ou primordial, elemente realiste, avangardiste şi de kitsch, şi-a îndeplinit rostul, iar publicul, care gusta în acele vremuri operele romantice, le asimila în primul rînd ca purtătoare ale caracterului de kitsch. Excelentele desene ale lui Daumier, în care oamenii epocii, în chip grotesc, ahtiaţi şi mereu în căutare de profituri, se topesc de plăcerea produsă de trăirea artistică, relevă înainte de toate acest fenomen. Iată sorgintea grotescului care penetrează întreaga artă a lui Daumier. El, printre ultimii, mai păstrează darul de a zugrăvi concomitent cele două trăsături, cele două năzuinţe ale omului : prozaismul absolut, lipsa totală de simţ poetic aduce aici prinos artei, devenind astfel limpede că legătura existentă în trecut între artă şi public a fost grav afectată. Desenele groteşti ale lui Daumier exprimă concomitent, pe de o parte, cît de prozaică a devenit lumea umană, iar pe de altă parte cît de silită şi de exterioară este maniera acestui prozaism de a recepta arta.

în general, receptarea, interpretarea kitsch a valorilor artistice şi spirituale precede cu mult

apariţia propriu-zisă a kitsch-ului ca fenomen de masă. întîi apare omul-kitsch şi abia după aceea kitsch-ul ca indiciu al faptului că el aparţine, ca şi arta, suprastructurii. Exemple reuşite ale receptării kitsch ne oferă scrieri, ca nuvela *Tonio Kroger* a lui Thomas Mann. Cu prilejul unei călătorii cu vaporul în ţările nordice, scriitorul Tonio Kroger întîlneşte un bărbat cu înfăţişare de comerciant. Thomas Mann descrie scena (al cărei umor este subliniat şi de faptul că omul-kitsch descoperit e peltic) în felul următor : „Acum stătea lîngă el (lîngă Tonio Kroger — *H. I.),* sprijinindu-se de balustradă şi privea cerul, ţinîndu-şi bărbia între degetul mare şi cel arătător. Nici o îndoială : se afla în starea de spirit elevată şi solemnă de contemplare cînd inima omului se deschide şi în faţa străinilor, iar gura rosteşte lucruri pe care altădată le-ar fi trecut cu pudoare sub tăcere.

— Priviţi, vă rog, ştelele acolo, şuş. Cum străluceşc şi şclipeşc. Doamne ! Umplu întreg cerul. Şi, mă rog, dacă te uiţi aşa în şuş şi te gîndeşti că multe din aceşte ştele şînt, chipurile, de o şută de ori mai mari ca pămîntul, ce-ţi cuprinde atunci şufletul ? Noi, oamenii am descoperit cu şucceş telegraful şi telefonul şi atîtea alte realizări minunate ale epocii moderne. Dar dacă ne ridicăm privirile acolo şuş, ne copleşeşte conştiinţa că şîntem de fapt nişte viermi, nişte viermi pămînteni mizerabili şi nimic altceva — am şau n-am dreptate ? Aşta-i domnule, şîntem nişte viermi — îşi răspunse, ridicîndu-şi privirea cu smerită căinţă spre cer. «Văleu... într-asta nu-i nici urmă de literatură» — gîndi Tonio Kroger şi-şi aminti de îndată de studiul unui mare scriitor francez despre concepţia cosmogonică şi psihologică asupra lumii pe care o citise recent ; a fost o pălăvrăgeală de toată frumuseţea".

în concluzie, locurile comune în care gîndeşte figura zugrăvită de Thomas Mann — deşi nu sînt luate direct de pe păretar — reprezintă în orice caz înţelepciuni de păretar ale epocii. Ideile dovedite de atîtea ori inoperante ţa explicaţii ale contemplării şi ca posibilităţi de interpretare ale acesteia răbufnesc neapărat în gîndirea omului-

kitsch. Felul lui de a privi lucrurile este de obicei plat, pămîntean şi tocmai de aceea cosmic. Dar el concepe şi cosmosul de pe poziţiile sale, lipit de pămînt, din care cauză îi vine uşor să întreprindă o călătorie contemplativă în cosmos. *Contemplarea,* ca şi faptul că menirea cuvintelor este în primul rînd de a ilustra, formează solul indispensabil al kitsch-ului. Universul contemplativ-intuitiv al ideilor cuprinde tot ceea ce este ordinar, trivial şi tocmai aşa se explică apariţia concepţiei banale potrivit căreia esenţa şi temelia artei trebuie căutate în sunete, în metafore şi în culori. Acelaşi punct de vedere îl susţine orice estetică de uz şcolar care despică în bucăţi operele, le descompune pînă la elementele lor anorganice şi contribuie la menţinerea unor reprezentări tipice kitsch-ului.

Mann observă foarte bine şi în altă parte că orice poate servi drept material pentru kitsch datorită caracterului kitsch al receptării. Dacă, de pildă, arta sau frumuseţea realităţii este căutată în comparaţii, metafore, în epitete poetice etc., se va ajunge inevitabil la un mod tipic de gîndire kitsch. Metafora sau chiar o alegorie, luate în sine, are totdeauna caracter kitsch, cu totul independent de faptul că ele îşi au locul lor precis într-o operă de artă, pot favoriza afirmarea valorilor majore ale acesteia. întrebarea este : ne oprim oare atunci cînd operăm cu astfel de mijloace poetice intuitive la nivelul contemplării ? Contemplarea transformă opera poetică în kitsch şi are o acţiune nivelatoare asupra diferitelor creaţii. Aceasta este, bineînţeles, opera omului-kitsch, a cărui primă particularitate este sentimentalismul, iar cea de-a doua contemplativitatea. Sentimentalismul rămîne încă o însuşire psihică, şi anume o însuşire care nu indică neapărat capacitatea de a gusta kitsch-ul. In schimb, contemplarea ne conduce deja în sfera esteticii, creînd astfel un domeniu pseudoestetic.

Una dintre nuvelele de tinereţe ale lui Mann, intitulată *Trilion,* înfăţişează cazul limită al unui asemenea tip contemplativ. Eroul principal al nuvelei, Spinell (de fapt Thomas Mann schiţează aici caricatura lui Arthur Holit- scher) constituie

într-adevăr un caz-limită între cerinţele literaturii şi ale artei, pe de o parte, şi ale concepţiei- kitsch, pe de altă parte. In personajul zugrăvit, cele două momente se contopesc. In sanatoriu, eroul se îndrăgosteşte de o femeie bolnavă de tuberculoză şi o pune să execute la pian partitura lui *Tristan,* pe care o gustă sub semnul dualităţii amintite. Alteori, izbucneşte dintr- însul cînd una, cînd cealaltă tendinţă — fie cea artistică, fie cea a kitsch-ului — şi aşa ajunge să-i trimită o scrisoare soţului iubitei, în care reconstruieşte tinereţea acesteia. Aici însă el alunecă în kitsch total.

Iată ce-i scrie lui Kloterjahn :

„Vă amintiţi, domnule, de grădină, de grădina năpădită de buruieni a casei cenuşii de patricieni ? Muşchiul verde umpluse crăpăturile zidului de cărămizi, bătut de vînturi, care înconjura această sălbăticie somnoroasă. Vă aduceţi aminte de fîntîna arteziană ? Stînjenei liliachii se aplecau deasupra marginii tocite a bazinului. Iar peste pietrele albite picurau misterioşi stropi de apă. Era intr-un amurg de vară.

Şapte fete tinere şedeau in jurul bazinului. In părul celei de-a şaptea, minunată, unică, soarele asfinţind ţesea o cunună strălucitoare ca o aureolă nepămînteană. In ochii ei jucau reflexe de vise neliniştitoare, timide, iar buzele-i trandafirii zimbeau...

Cintau. Işi ridicau feţele subţiri spre izvorul ţîşnitor al fîntinii, acolo unde, cu un murmur obosit şi nobil, se apleca in cădere, in timp ce vocile lor domoale şi cristaline îmbrăţişau dansul mlădios al apei. Mîinile lor fragile se odihneau, poate, pe genunchi, iar ele cintau...

Vă reamintiţi acest tablou, domnule ? L-aţi văzut ? Desigur că nu. Ochii nu puteau percepe aşa ceva, urechile erau prea grosolane pentru a surprinde dulceaţa feciorelnică a acestei melodii. De l-aţi fi văzut, ar fi trebuit să vă opriţi respiraţia. Ar fi trebuit să întoarceţi firul vieţii înapoi, spre ,<z păstra în suflet ca o taină intangibilă şi inviolabilă amintirea acestui tablou ca o mingîiere pentru zilele pustii ale vieţii pe care o trăiţi pe acest pămint...“

Pentru a da şi mai multă incisivitate caricaturii, adresantul scrisorii, adică Kloterjahn, îl vizitează pe Spinell. El evocă scena de lîngă fîntîna arteziană aşa cum o văzuse el. îi povesteşte că, stînd acolo, fetele nu cintau deloc, ci tricotau şi discutau despre modul de preparare a tăieţeilor cu cartofi. Viziunea tip Spinell arată cît de caracteristică este însuşirea omului-kitsch de a vedea, de a proiecta frumuseţea în orice concepţie sau contemplare. Dar lucrul cel mai important e că el se împotmoleşte din nou la nivelul contemplării. El ştie să descrie foarte bine fîntîna arteziană, soarele care împodobeşte cu o aureolă sau cunună de raze capul uneia dintre fete, dar atît conţinutul luminii, cît şi cel al universului afectiv al omului, al omului văzut şi descris de el rămîne în afara orizontului său.

Jocul luminii în sine poate fi un lucru foarte interesant, dar cine va apărea aureolat, aceasta e deja o problemă de conţinut. Lumina, cînd apare în arta adevărată, este întotdeauna încoronarea a ceva măreţ, valoros etc. ca psihic, sentiment sau idee. Dacă pe tabloul *Cina cea de taină* a lui Leonardo da Vinci lumina este concentrată asupra figurii lui Iisus, este pentru că aici învăţătorul îşi ia rămas bun de la învăţăceii săi, iar compoziţia ordinii, aşezării învăţăceilor, a efectelor de lumină în legătură cu ei, convorbirile ce se desfăşoară în cele patru grupuri într-o atmosferă de mare tensiune reflectă, în ultimă analiză, dezbaterea problemei ridicate de dascăl şi pregătirea pentru a da răspunsul, care în via(ă şi totodată în planul acţiunii — căci este vorba de *Cina cea de taină* — va fi chiar dezlegarea acestei probleme, cea din urmă pusă de învăţător. Un rol asemănător joacă lumina în tablourile avînd ca temă *Bunavestirea* — chiar în reprezentări tradiţionaliste, ca, de pildă, cele ale lui Carlo Crivelli. Şi nici n-am vorbit încă despre faptul că începînd cu Tintoretto lumina începe să capete un dinamism specific, de sine stătător, care parcă proiectează exploziv figurile în spaţiul tabloului.

Deci ca moment rupt din conexiunile sale, lumina îşi pierde orice fel de funcţii. Jocul de

lumini poate fi înţeles numai privit în cadrul unei totalităţi. Cititorul ar putea crede că se află în faţa unui paradox. Dar nu e oare paradoxal să confrunţi închipuirile pline de kitsch ale lui Spinell plăsmuit de Thomas Mann, cu efectele de lumină ale capodoperelor artei ? Sîntem de părere însă că aici nu poate fi vorba decît de o contradicţie aparentă. Căci esenţial este modul de a concepe, respectiv contemplarea, atitudinea de bază a omului-kitsch. în contemplare, fie că este vorba de realitate sau de artă, dispar legăturile organice şi necesare dintre diferitele elemente, în locul lor rămîn doar anumite motive, care apoi pot fi restilizate după plac, în baza sclifoselii. în timp ce pentru un artist sau pentru orice alt om care nu judecă în termenii kitsch-ului motivul este doar o parte oarecare a întregului şi prinde viată, este pătruns de spirit numai graţie conexiunilor sale interne, pentru modul de a vedea kitsch, motivele au o valoare intrinsecă, creînd singure — fără nici un fundal sau cu ajutorul unui pseudo- fundal — ambianţa psihologică, atmosfera. Pentru kitsch şi realitatea se reduce la nişte motive izolate sau la un amestec de motive: trandafiri, figurine din porţelan aurit, rochii argintii, piei catifelate, priviri negre ca tăciunele etc. în ochii artistului, dimpotrivă, aceste elemente sînt în sine nesemnificative şi se încarcă de conţinut numai în contact cu semnificaţia propriu-zisă, în raport cu caracterul.

Apare deci o situaţie ciudată : desprinderea, ruperea vreunui motiv izolat din totalitatea oricărei creaţii artistice alimentează prin ea însăşi kitsch-ul. Ca cel mai caracteristic exemplu poate fi citat *Das Ewig Weibliche zieht uns hinan* (Etern femininul ne înalţă în tării), atît de des repetat şi care, rupt din contextul lui Goethe, se adaugă celor mai goale fraze. Iar ca frază, ca loc comun, el devine, bineînţeles, temelie a concepţiei kitsch. La fel, expresiile „veşnic tandrul lirism[1]*, „eternul omenesc** etc. pot apărea în creaţiile marilor artişti, dar de aici nu rezultă că desprinderea lor din text nu ar fi consecinţa modului de a vedea kitsch.

Fireşte, acest mod de a vedea prezintă

numeroase contingenţe cu *dogmatismul.* Orice trăire kitsch ascunde o anumită ierarhie a valorilor încremenită în dogmă. Acest fel de dogmatism nu trebuie însă confundat cu un alt dogmatism, „de cult**, care-şi face sau şi-a făcut apariţia într-o anumită arie culturală. Kellerer arată în mod just că, într-o ambianţă magică, cultică, multe lucruri pentru care spiritele libere par a fi perversităţi[J0] sînt perfect normale şi la locul lor. Aceasta se referă chiar şi la orgii, care, în împrejurările mediului natural, pot servi drept căi de canalizare cultică a energiilor de prisos. într-o perioadă însă cînd din spatele artei a dispărut atmosfera care pînă la începuturile societăţii burgheze a îndeplinit rolul forţei de coeziune a comunităţii — fie ea şi cultică sub însemnul celor mai variate nuanţe religioase — dispare adică — pentru a folosi expresia lui Walter Benjamin — aura, orice fel de dogmatism în gîndire, în sentimente, în atitudini etc. nu mai reprezintă un indiciu al comunităţii, ci este o imitare absolut individuală a ceea ce este obişnuit.

Broch însuşi simte această deosebire atunci cînd susţine că răul (avem în vedere răul moral) se află într-un anumit fel în relaţie cu dogmatismul, deci cu acea concepţie care este dispusă să accepte adevăruri, tablouri etc. confecţionate. Să examinăm raţionamentele lui Broch în această problemă : „Căci dacă originea a ceea ce este dogmatic, ca şi originea răului se află într-un sistem străin, dacă ele sînt întotdeauna de provenienţă «exterioară», unde valorile proprii nu contează, ci şi-au făcut lăcaş întunericul şi moartea, atunci există necesar anumite premise logice care conferă acestui sistem de valori străin capacitatea de a realiza o străpungere, şi trebuie cel puţin să presupunem că în sistemul respectiv anumite fenomene, considerate în sistemul nostru bune, sînt socotite rele, întrucît, fără o astfel de premisă, el nu ar avea cum să fie supus cerinţelor noastre. Este deci totdeauna vorba de un raport dialectic determinat, despre un mers-înaintea-celuilalt dialectic privind întregul, sau o parte a celor două sisteme de valori care se confruntă :

ceea ce e bun aici, acolo trebuie să fie rău“

Raţionamentele lui Broch ne indică, pe de o parte, că înăuntrul unei sfere omogene şi unitare nu poate exista un dogmatism care să ducă la kitsch, acesta luînd naştere numai în condiţiile confruntării diferitelor sisteme de valori. Pe de altă parte, el descoperă, de asemenea, că ciocnirea dintre sistemele de valori nu numai că *poale* genera kitsch-ul, ci îl creează cu necesitate, căci ceea ce într-un sistem de valori apare ca valoare, într-un altul constituie — în întregime sau parţial — o nonvaloare. Aşadar, anumite motive care în conexiunea organică a unui sistem de valori sînt purtătoare ale unui conţinut de semnificaţii, trec pur şi simplu în gîndirea prozaică sau în modul prozaic de a concepe lucrurile, unde do- bîndesc integral caracter de kitsch.

De aceea una dintre modalităţile de naştere a romanelor kitsch constă în preluarea mecanică de către scriitor a frazelor, a ideilor, a *bon-mot-urWor* eroului său (de pildă un gînditor, artist etc.), creîndu-se astfel aparenţa prezentei unor idei autentice şi profunde, în realitate, intrînd în conexiunea unei construcţii complet diferite, ideile respective îşi pierd sensul lor iniţial şi pot cel mult să dezorienteze. Dacă, de pildă, cineva, folosindu-se de cuvintele autentice ale lui Mozart, amendate cu anumite completări şi culoare locală — care poate fi de asemenea veridică —, se apucă să scrie un roman cu unicul scop de a produce sentimentul că geniul nu este niciodată înţeles de contemporaneitate, că aşa a fost şi aşa va fi de-a pururi, el va reuşi din plin să realizeze nu figura lui Mozart, ci una dintre cerinţele kitsch-ului.

Contemplarea şi gradul de contemplaţie, după cum remarca just Hegel, sînt istoriceşte legate de treapta primitivă a dezvoltării omenirii. în asemenea cazuri, contemplarea posedă o anumită aură, întrucît şi viata cultică îi asigură de asemenea un fundal şi-i permite să unifice motivele răzleţe ale contemplaţiei într-un tot. Cu totul alta este însă situaţia omului modern, pentru că el nu mai dispune de această posibilitate de a efectua corelaţii, şi astfel frînturile contemplaţiei se

degradează în nişte agregări de motive fără nici o legătură între ele.

Aşa se explică de ce omul-kitsch poate fi un pasionat al dragostei platonice, pure, senine, şi tot el să reclame deschiderea bordelurilor. Poate să-l admire pe Hitler ca personalitate istorică şi să condamne în acelaşi timp pe hoţul mărunt, să fie adversarul războiului, dar să manifeste înţelegere faţă de pretenţia germanilor la *Lebensraum* (spaţiu vital), să ţină discursuri despre umanism, fiind un adept fervent al idealurilor umaniste, dar să se declare partizan al rasismului. El este deci un dogmatic, numai că dogme ce se exclud reciproc exercită aceeaşi influenţă asupra lui. E fin şi totodată necioplit, jovial şi inuman. Acest amestec sui-generis îl caracterizează ca om şi nu numai ca pe un consumator de artă. De aici rezultă şi felul în care trăieşte emoţia artistică. Dă dovadă de snobism în dragostea sa pentru ideile mari, dar le introduce fără întîrziere în universul său prozaic de gîndire, şi, dacă este pus să aleagă între o reproducere a *Genezei* lui Michelangelo şi o sumă de bani mărunţi, aceasta îl pune în faţa unei dileme serioase, deoarece îi plac amîndouă, întreaga profunzime a problematicii sale mărginindu-se la astfel de dileme.

De aici rezultă şi *relativismul* său extrem. Deoarece consideră că şi Hitler avea dreptate, căci nu dorea decît binele, ca şi Szâlasi, care n-a fost decît un ghinionist, un „Pechvogel“, şi aveau dreptate şi Thălmann şi Schon- herz Zoltân, deoarece şi ei au fost oameni mari şi pot fi înţeleşi, fiind, de asemenea, animaţi de cele mai bune intenţii, în orice discuţie el poate lua poziţie cu aerul cel mai superior, invocîndu-l pe Einstein şi afirmînd : totul este relativ, depinde numai de unghiul din care privim etc. etc. Nu-l deranjează, fireşte, deloc că habar n-are de teoria lui Einstein. El confundă pur şi simplu diferite sisteme de valori.

O excepţională imagine artistică a acestei trăsături găsim în romanul lui llf şi Petrov *12 scaune,* cînd unul dintre eroi declară despre oricine că este „un cap extraordinar", iar cînd vine

vorba despre politicianul francez Barthou, nu întîrzie să constate : Barthou, şi ăsta-i un cap extraordinar. Lumea este plină de capete extraordinare, pe care trebuie să le stimăm, indiferent ce rol interpretează : cel al pisicii, al şoarecelui sau al elefantului.

Această tendinţă nivelatoare se manifestă în cazuri deosebite în chip deosebit. în mediul său imediat, omul- kitsch nu observă niciodată valoarea, deoarece acest mediu nu este integrat nici unui sistem de valori. în schimb, potrivit ierarhiei valorice confecţionate, alţii fac o carieră remarcabilă, sînt oameni excepţionali etc. Este, desigur, de domeniul caricaturii cazul omului-kitsch care ne relatează că toate cunoştinţele sale din străinătate sînt, fără excepţie, profesori universitari.

Pentru reconcilierea paşnică a unor sisteme opuse de valori este nevoie de o prezumpţie logică dispusă să admită şi să postuleze doar relaţii directe între cauză şi efect. Aşa, de pildă, rolul istoric este, în sine, un efect, după cum tot efect este şi activitatea pe tărîm obştesc, iar în spatele lor trebuie să existe ceva pozitiv. *Cauzalitatea directă,* prezentă în practica cotidiană la nivelul cel mai obişnuit, devine aici un principiu de gîndire. Aşa cum, învîrtind comutatorul, se aprinde becul electric, tot astfel, cercetind istoria, constatăm că ea este plină de minţi luminate. De aceea cultivă kitsch-ul atît de mult talentele sclipitoare şi sentimentele înflăcărate, fiindcă acestea, ca efecte, par să sugereze totodată prezenta unor personalităţi remarcabile.

Acest procedeu logic, care reduce totul la cauză şi efect — în opoziţie cu metoda inductivă şi deductivă —, s-ar putea numi logică reductivă. Potrivit ei, prin urmare, trebuie descoperită pur şi simplu cauza oricărei situaţii. Cauza este, bineînţeles, fictivă, dar din ea se poate imediat deduce situaţia. De ce tocmai eu am ajuns într-o astfel de situaţie — indiferent dacă este vorba de o situa(ie bună sau proastă —, aceasta este întrebarea. Cauza — într-o situa(ie proastă — rezidă fie într-o anumită persoană, fie în jocul

hazardului, iar în cazul une situaţii bune — în calităţile personale ale aceluia care a formulat întrebarea. De ce a ajuns altcineva într-o astfel de situaţie ? întrebarea se rezolvă în acelaşi fel, doar cu semnul schimbat. Excepţie formează, fireşte, persoanele care se bucură de stima generală.

Diirrenmatt descrie cu o ironie ucigătoare acest fenomen-excepţie în romanul său *Grec caută grecoaică.* Eroul principal este funcţionarul unei întreprinderi, iar pereţii camerei sale mobilate sînt împodobiţi cu portretele persoanelorcare sebucură de consideraţia sa. Printre acestea se numără : şeful lui, arhiepiscopul, pictorul abstract al oraşului ş.a.m.d. Şirul este încheiat de portretul fratelui său, condamnatdealtfel în mai multe rînduri pentru furt. Mai tîrziu, cînd datorită proiectatei sale căsătorii (viitoarea sa soţie fusese amanta multora din protipendada oraşului), este dintr-odată avansat, ales în diferite func(ii publice şi bisericeşti, ajunge la concluzia că fusese remarcat pentru munca sa devotată şi neobosită dusă de-a lungul anilor.

Logica reductivă reprezintă forma extremă a gîndirii dogmatice. Iată caracterizarea dogmaticului în *Faust* al Iui Goethe : „Dogmaticul : Der Teufel muss doch etwas sein, wie gebe es sonst ein Teufel". Adică : „Trebuie să existe o fiinţă diabolică, altfel cum ar fi diavol ?“. La fel, îndărătul fiecărei realităţi, fiecărui rol important trebuie să fie o valoare (potrivit unei anumite ierarhii a valorilor). Acelaşi lucru exprimă o veche anecdotă în limba idiş. Intr-o discuţie, unul susţine că rabinul său este un rabin-minune, căci în fiecare sîmbătă după-amiază Dumnezeu bea la el acasă o cafeluţă. Dar tu de unde ştii ? — îl întrebă celălalt neîncrezător. Partizanul rabi- nului-minune îi răspunde : însuşi rabinul mi-a spus-o. Iar la următoarea întrebare : — Dar dacă rabinul a minţit ? — E imposibil — răspunde cel întrebat —, fiindcă Dumnezeu n-ar bea cafea în casa unui rabin mincinos.

Cu aceasta am schiţat logic şi etic — în linii mari

şi în ansamblu — noţiunea de om-kitsch. Se pune însă întrebarea : ce înseamnă din punct de vedere ontic o astfel de personalitate kitsch ? Răspunsul lui Broch sună astfel : kitsch-ul este reprezentarea răului, el îl înfăţişează şi pe omul-kitsch drept o apariţie a răului. Dar ce înseamnă răul din punct de vedere ontic ? Considerăm instructiv să zăbovim puţin la felul în care Broch formulează problema, deoarece, după el, răul este, în ultimă instanţă, moartea. „Tot ceea ce noi numim valoare şi merită să fie numit astfel vizează eliberarea de moarte şi depăşirea ei. Moartea este veritabila lipsă de valoare, lipsa de valoare în sine, care trebuie opusă valorii vieţii, chiar dacă poate fi depăşită numai prin ea însăşi, dacă moartea însăşi este aceea care se autoînlătură, dacă ea însăşi se converteşte într-o valoare a vieţii..."[32].

Oricît de frumoasă e ideea lui Broch, din punct de vedere ontologic ni se pare totuşi eronată. De fapt Broch descrie în mod poetic punctul de vedere neohegelian, care tinde la reducerea dialecticii fiinţei şi a neantului — în parte sub influenţa filozofiei vieţii — la dialectica vieţii şi a morţii. în viaţa reală a omului, moartea ca fenomen, ca fenomen al vieţii şi caz-limită a acesteia, opusă fiinţei, înseamnă, fireşte, neantul. Dar Hegel a conceput viaţa nu ca simplă existenţă, ci ca fiinţare în unitate a fiinţei şi a neantului. Din punctul de vedere al devenirii *(Werden),* contradicţia dintre fiinţă şi neant, formularea modernă a contradicţiei dintre viaţă şi moarte, tinde să devină relativă şi nu mai indică perechea reală de contrarii. Broch se mişcă aici în mod evident într-o sferă de idei caracteristică existenţialismului. De pildă, conceptul absurdităţii la Camus înseamnă iniţial tocmai faptul că întreaga activitate vitală a omului se îndreaptă spre moarte. Aceasta numeşte Camus absurditate, iar moartea, aşa cum este, reprezintă la el o categorie ce reflectă opoziţia rigidă a neantului *(Nichts)* fiinţei.

Opunerea rigidă a vieţii şi morţii şi concepţia că una este acel ceva către care se îndreaptă în ultimă instanţă orice valoare morală, iar alta este însăşi lipsa valorii morale, inexistenţa oricărei

valori constituie în mod evident un salt logic. Şi chiar dacă din punct de vedere ontologic raţionamentul în ansamblul său s-ar dovedi adevărat, aceasta n-ar schimba cu nimic situaţia. Dar distincţia pe care o operează însăşi arta este mult mai subtilă: ea face diferenţieri extrem de fine — desigur nu din punct de vedere fizic — între diferitele genuri dc moarte. E o mare deosebire între moartea lui Andrei Bolkonski şi sinuciderea lui Lucien Rubempr£, iar cînd Jorge Semprun în *Marea călătorie* creează categoria morţii iudaice devine clar cît de inacceptabilă este abordarea abstractă a morţii şi a vieţii în artă.

Este adevărat că modul de a pune problema nu este întru totul abstract nici la Broch. într-adevăr, el vorbeşte despre depăşirea morţii (eventual despre depăşirea ei prin însăşi moartea) ca despre un fapt al vieţii. Cu aceasta el îşi aduce în mod evident prinosul victimelor luptei antifasciste. Totuşi el îşi formulează poziţia în termeni mult mai abstracţi decît ar fi fost de dorit. Nu numai pentru că — după cum am văzut — moartea este, la feil ca viaţa şi tocmai în legătură cu ultima etapă a vieţii, prin ea însăşi diferenţiată, şi nici măcar pentru că ea constituie doar pentru individ un fenomen decisiv: în istoria umană, devenirea înseamnă trecerea dialectică a vieţii în moarte, şi invers. Dincolo de acestea, în ceea ce priveşte arta — şi aici arta dezvăluie esenţa procesului real —, moartea fizică, moartea biologică o interesează şi o preocupă mult mai puţin decît anihilarea spirituală, morală a omului. Ea poate interveni înaintea morţii fizice şi, desigur, după moartea fizică, există în acest sens o depăşire a morţii. Este cît se poate de semnificativ că Franz Werfel, de pildă, redă un astfel de proces în cea mai bună operă a sa, *Moartea unui mic-burghez,* cînd acesta, în dorinţa lui ca familia sa să beneficieze de suma asigurării de viaţă, cu o energie de necrezut îşi supravieţuieşte propria moarte.

Supravieţuirea tragic-grotescă a eroului lui Werfel are loc însă în asemenea împrejurări, încît numai această parte a vieţii sale — lupta dusă timp de cîteva zile împotriva morţii — prezintă interes, căci

întreaga sa viaţă anterioară fusese pentru el total lipsită de sens.

Dar tocmai din cauză că însăşi viaţa se poate încărca cu cele mai diferite conţinuturi, ea nu prezintă valoare prin ea însăşi, ci numai în funcţie de conţinutul ei. Există vieţi ale căror perioade distincte înseamnă valori, altele în schimb fiind non-valori. De aceea arta nu gîndeşte şi nu redă în termenii vieţii şi ai morţii, ci în aceia ai conţinuturilor lor. De aici rezultă că, în măsura în care realizăm o armonie abstractă între viaţă şi moarte (în acest sens pe plan artistic s-a făcut doar o singură încercare), vom ajunge, în cele din urmă, să ne apropiem de kitsch. Ceea ce a şi încercat Thornton Wilder în romanul său *Podul regelui Sf. Ludovic,* în care susţine că persoanele care au pierit în clipa prăbuşirii podului au murit în chip necesar, deoarece acesta putea fi singurul sfîrşit cu sens al vieţii lor.

Nu există deci armonie abstractă, după cum nu există nici contradicţie abstractă între viaţă şi moarte. Desigur, contradicţia abstractă, în forma spiritualizată concepută de Broch, corespunde mai curind tendinţelor avangardiste, în timp ce tendinţa care reclamă depăşirea morţii indica totdeauna direcţia kitsch-ului.

Dar chiar în viaţa însăşi întîlnim perechi de contrarii similare, şi analiza lor este de asemenea foarte importantă pentru definirea felului de a privi lucrurile al omului- kitsch. In corespondenţa sa, Gorki ridică în repetate rînduri această problemă, şi anume opoziţia abstractă dintre viaţa plină de suferinţe şi fericire. Iată ce scrie el într-o scrisoare adresată Editurii Piper : „Teza fundamentală a filozofiei budiste sună astfel : «orice existenţă este suferinţă, dar existenţa este transformată în suferinţă de dorinţă ; în consecinţă : pentru a desfiinţa suferinţa, trebuie să anihilăm dorinţa».

Vă puteţi convinge uşor de acest adevăr. Este incomparabil mai greu să înţelegem că este tocmai adevărul pe care nu trebuie să-l admitem în lumea noastră.

Budismul consideră acest adevăr crunt boala

incurabilă, mortală a omenirii. întreaga istorie tragică a culturii europene se împotriveşte acestui pesimism, pledînd pentru un alt adevăr, superior, pe care-l putem defini astfel : omule, concentrează-ti întreaga ta voinţă şi raţiune pentru a desfiinţa suferinţele.

Cu toate că în filozofia europeană se pot regăsi «im- pacte» ale concepţiilor orientale despre lume — ele se manifestă cel mai vizibil la Schopenhauer, Hartmann (este vorba, desigur, de Eduard, şi nu de Nicolai Hartmann — *H. I)* şi Leopardi —, în esenţă filozofia Europei este stoicismul viril şi activ, pe care nu o îns- păimîntă nici un fel de suferinţă şi care nu-i opreşte pe oamenii Occidentului să-şi croiască drumul spre ţelul lor fundamental : eliminarea treptată a necazurilor vieţii"

Conceperea existenţei ca suferinţă neîntreruptă apare în modul cel mai direct în kitsch. Existenţa e totdeauna nedreaptă, provoacă mereu suferinţe, oamenii mari rămîn neînţeleşi, sufletele nobile, cinstite sînt călcate în picioare ş.a.m.d. Conceperea existenţei ca suferinţă este unul dintre polii pe care se bazează concepţia omului-kitsch. Alături de maxima scoasă din context „în zadar pribegim pe aste spaţii terestre...", aiparţinînd lui Arany Jănos, omului-kitsch îi stau la dispoziţie numeroase altele întru probarea şi susţinerea adevărului şi pasivităţii în cauză. Locurile comune de genul : „oamenii sînt totdeauna răi", „războaie au fost şi vor fi mereu", „mâhnirea te înalţă" şi „cel mai iute cal care te poartă spre perfecţiune este suferinţa" etc. fac parte din arsenalul kitsch-ului. Pe aceste idei se întemeiază atitudinea contemplativă care rezultă în mod necesar din pasivitatea omului-kitsch. Dar acelaşi relativism — după cum vom vedea mai tîrziu — înseamnă şi apoteoza fericirii lipsite de suferinţe ; omul-kitsch slăveşte cînd nefericirea, cînd fericirea, iar operele literare gen kitsch povestesc cînd despre copilul îngheţat, cînd despre fata săracă devenită contesă. Şi aici cititorul va înţelege din nou că nu este vorba pur şi simplu despre temă, căci este posibilă şi tratarea artistică a unor teme similare, ci despre

concepţie, care se serveşte de situaţia însăşi pentru propria ei documentare nemijlocită.

La Gorki, polemica împotriva pasivităţii şi a suferinţei, care, fireşte, nu vizează numai kitsch-ul, ci şi tendinţele avangardiste cu o capacitate de redare mult mai nuanţată şi mai directă, revine neîncetat. El scrie, de exemplu, lui Fedin: „Eu însă sînt un vechi duşman atît al suferinţelor fizice, cît şi a celor morale. Şi unele, şi altele — subiectiv şi obiectiv deopotrivă — stîrnesc în mine un sentiment de indignare, aversiune, ba chiar furie. Suferinţa trebuie privită cu ură, numai astfel poate fi desfiinţată.

Ea înjoseşte pe Om, această fiinţă măreaţă şi tragică. «Mîrţoagele» se laudă adeseori cu suferinţele lor, la fel ca cerşetorii cu cangrenele lor, «mîrţoagele» încurcă şi distrug adeseori viaţa unor «cai de cursă» ca Lomonosov, Puşkin, Tolstoi ş.a. Neîndoios, mila este un lucru frumos ! Dar arătaţi-mi un exemplu de milostivenie a «mîrţoagelor». Dimpotrivă, milostenia şi dragostea de oameni a «cailor de cursă» este forţa motrice a tot ce se creează pe acest pămînt, a tot ce ne provoacă bucurie, a tot ce ne poate umple de mîndrie“ [34].

Importanţa acestei polemici a lui Gorki împotriva apoteozei suferinţei rezidă în faptul că, prin conţinutul ei, ea atinge una din tendinţele principale ale concepţiilor kitsch. Cînd subiectul kitsch-ului îl formează oamenii simpli, el aşază în centrul atenţiei sale suferinţa. Pînă şi despre război el modelează imaginea suferinţei neputincioase, respectiv contrariul ei. Nu poate gîndi decît în astfel de contrarii şi — aşa cum am văzut în cazul relativismului său — surprinde şi prelucrează orice extremă, orice polaritate în imediatitatea şi unilateralitatea sa.

Aceasta derivă iarăşi din caracterul contemplativ al kitsch-ului. în contemplaţie, polii apar ca atare, căci contemplativitatea nu e în stare ea însăşi să efectueze corelarea fenomenelor sub raportul conţinutului lor. Prin definiţie, ea este capabilă să

opereze prelevări şi chiar prelevă frapantul sau — folosind terminologia lui Schlegel — interesantul. Contemplaţia extrem-abstractă este deci o altă particularitate a omului-kitsch, ceea ce condiţionează facilitatea cu care alunecă pe planul contemplării de la un pol la altul.

Aşadar, omul-kitsch ori este copleşit de fericire, ori se împotmoleşte iremediabil în nefericire, în nici un caz insă realitatea vieţii, acceptarea situaţiilor reale nu-l face să trăiască evenimentele. Iată de ce se transformă opera a cărei temă este omul-kitsch fie în tînguire, fie în exaltare. Preaplinul, emfaza *(Oberschwcnglichkeit),* pe care Broch pe drept cuvînt le consideră trăsături caracteristice ale kitsch-ului, admiraţia entuziastă, exaltarea *(Schwărmerei)* sînt într-adevăr însuşiri ale omului-kitscK deci şi ale operei kitsch ; trebuie să mai adăugăm însă că, din punctul de vedere al conţinutului, preaplinul şi exaltarea sînt afectate cîte unei situaţii polare a vieţii, vieţii sau morţii, dar mai cu seamă suferinţei şi bucuriei. Amîndouă sînt „senine[1]*, netulburate şi plenare.

FENOMENOLOGIA KITSCH-ULUI

Particularităţile istorice ale kitsch-ului — anume că posibilitatea lui 6e iveşte odată cu constituirea societăţii burgheze, realizîndu-se apoi în faza ei de decădere — conţin deja un important element fenomenologic : kitsch-ul este întotdeauna legat de posibilităţi, mai precis de posibilităţile umane în principiu nelimitate. Acest specific al naturii kitsch-ului denotă totodată că apariţia lui presupune o dezvoltare socială relativ înaltă. Faptul este subliniat şi de constatarea că kitsch-ul ia naştere în condiţiile dispariţiei acelui mediu pe care Walter Benjamin îl numeşte aură. Vom arăta mai tîrziu — tocmai în legătură cu această fenomenologie — că, în schimb, kitsch-ul produce o pseudoaură, una din trăsăturile importante ale falsităţii lui constînd tocmai în postularea, în crearea artificială şi forţată a pseudoaurei.

Pe de altă parte, un indiciu al existenţei unor elemente fenomenologice asemănătoare îl constituie şi faptul că în spatele kitsch-ului, ca artist şi receptor, se găseşte omul- kitsch, împotmolit la nivelul contemplării şi de aceea incapabil să perceapă din ansamblul fenomenelor altceva decît frânturi ale aparenţei. în aceeaşi direcţie ne îndrumă gîndirea şi faptul că în spatele kitsch-ului se constată mereu prezenţa logicii reductive, metoda reducerii deducţiei la relaţia cauză-efect şi, ca urmare, relativismul atitudinilor, postularea ontică a opoziţiilor abstracte.

Toate acestea caracterizează kitsch-ul, dar ca motive nu reprezintă încă momente ale artei, respectiv nu aparţin sferei esteticii sau

pseudoesteticii, ci constituie momente pseudoistorice sau pseudofilosofice. în ceea ce priveşte sfera esteticii, aici kitsch-ul nu numai că-şi păstrează caracteristicile amintite, dar le şi amplifică, numai că în sfera esteticii se formează în mod similar şi o metodologie cu caracter estetic, care devine temelia nemijlocită a kitsch-ului. Sînt foarte instructive din acest punct de vedere observaţiile asupra kitsch-ului. Căci, intr-adevăr, kitsch-ul a fost un produs istoric nu numai în trecut, dar este şi în prezent. Ernst Fischer observă cit de mult şi-a conservat kitsch-ul acest caracter şi în zilele noastre. Şi, cu toate că nu dezvăluie momentele istorice cruciale ale kitsch-ului, el prezintă totuşi corect cît de schimbător este kitsch-ul în epoca noastră, cum îşi modifică fizionomia, fenomenologia, raporturile sale sociale. Iar justeţea observaţiei nu este diminuată de faptul că autorul nu consemnează condiţiile sociale amintite ale kitsch-ului. Vorbind despre relaţia dintre kitsch şi pornografie, el scrie următoarele :

„Cînd adolescenţi fiind aveam nevoie urgentă de bani, vindeam ceva la vechituri sau la anticariat. Această vîn- zare sub valoare o numesc germanii *verkitschen.* Cuvîntul kitsch, răspîndit în cel de-al treilea deceniu al secolului nostru, îşi are originea, probabil, în comerţul cu obiecte de artă, unde însemna punerea în vînzare a unor idealuri depreciate. Aici frumosul s-a transformat în atractiv, nobilul în fandosit, sublimul în bombastic, sentimentul în sentimentalism. Sublimarea slăbeşte kitsch-ul, care se sprijină pe instincte «josnice», necesită un consum de energie incomparabil mai mic decît frumosul, nobilul, măreţul. Cu toate acestea, kitsch-ul presupune năzuinţa spre sublim, dorinţa de idilă, de fericire, de tandreţe, de satisfacţii, dorinţa ca orice conflict să se termine cu hap- py-end şi binele să triumfe asupra răului. Kitsch-ul creează impresia că lumea în care trăim ar fi cea mai bună dintre toate lumile posibile, îndeamnă la un optimism difuz, în loc să insufle dorinţa către transformările sociale. Prin pasivitatea acelora pe care îi desfată, prin

împăcarea cu o lume deloc frumoasă obţinută la un preţ de nimic, kitsch-ul serveşte nevoilor clasei dominante.

Dacă kitsch-ul potoleşte instinctele, pornografia le descătuşează. El menţine lumea încă nezguduită din temelii în starea ei crepusculară în care ideile umane, ori- cît ar fi de compromise, nu şi-au pierdut încă în întregime creditul şi, ca nişte cecuri fără acoperire, îşi mai găsesc naivi care le acceptă. Masele generaţiilor mai tinere nu cred în existenţa unei armonii viitoare şi nu-şi caută satisfacţiile în idile, tn dublul jug al muncii alie* nate, monotone şi al timpului liber, darnic în promisiuni sforăitoare, ei simt nevoia stimulentelor mai puternice. Gălăgia şi goana, chiar dacă n-au ucis încă, au sfărîmat calmul, împăcarea cu frumuseţea oncît de ieftină, oricît de plină de kitsch. Pornografia apelează la instinctele agresive : la cruzime ca dovadă a vitalităţii, la insensi- bilitate ca legitimare a forţei, la neîndurare ca infailibilitate a caracterului, la sex ca violenţă brutală. Pornografia stimulează josnicia şi infamia, formează oameni «superiori», «supermen» pentru care fiinţa dezonorată şi profanată nu este decît un obiect, consumat cu plăcere sadică, de canibal.

Kitsch-ul se simte la el acasă atît în lumea socialistă, cît şi în cea capitalistă, în timp ce pornografia este proprie numai celei din urmă. In societatea orientată spre înavuţire, chivernisealǎ şi succes, arta nu mai speră că poate deveni o putere. Acolo destinul ei nu este kitsch-ul, ci pornografia..." [35].

Kitsch-ul este deci, pe de o parte, un produs istoric, un produs al lumii burgheze, al posibilităţilor nelimitate — juridic sau principial — ale omului. Pe de altă parte — cel puţin după părerea lui Ernst Fischer —, kitsch-ul este sortit să dispară din lumea capitalistă, locul său fiind ocupat de literatura şi arta pornografică, dat fiind că stimulii oferiţi de kitsch sînt mult prea slabi faţă de cerinţele îndeosebi ale tineretului din lumea burgheză. Oricît de greşită ar fi părerea lui Fischer — se ştie doar că revistele ilustrate ale acestei lumi răspîndesc astăzi şi probabil vor răspîndi şi în

viitor kitsch-ul împreună cu pornografia —, totuşi e interesant că a sesizat posibilităţile istorice de dezvoltare ale kitsch-ului. Căci, după părerea noastră, tendinţa modernă care în momentul de faţă îşi găseşte expresia, pe de o parte, în Mike Spillane, pe de altă parte, în fabricile de vise ale cinematografiei, nu se poate lipsi — tocmai în virtutea caracterului său de articol de larg consum — de amestecul continuu al elementelor kitsch-ului cu cele ale pornografiei.

Este de asemenea demn de remarcat în descrierea lui Fischer că, după părerea sa, imaginea despre lume a kitsch-ului se întemeiază pe neobservarea fenomenului devalorizării. Prin urmare, pentru Fischer kitsch-ul nu este răul, lipsa de valoare, ca la Broch, ci apariţia devalorizării. (în favoarea concepţiei sale, el aduce argumentul etimologic că termenul de kitsch provine din *verkitschen* — a scoate la mezat —, deşi este mult mai verosimil că, dimpotrivă, cuvîntul *verkitschen* derivă, cum am văzut mai sus, din *kitsch,* care iniţial semnifica schematicul.) Socotim totuşi că momentul *devalorizării* constituie un element important al formării kitsch-ului, întrucît kitsch-ul sesizează procesul devalorizării ideilor, conceptelor şi chiar tipurilor. Dacă concepţia „etern umanului" îşi afirmă undeva valabilitatea, apoi acesta este domeniul kitsch-ului ; dacă se încearcă undeva validarea unui mod de a vedea şi de a simţi „valorile veşnice", respectiv binele şi răul veşnic, ea îşi găseşte expresia în concepţia kitsch. într-un mod interesant este susţinut acest punct de vedere de psihologul Charlotte Biihler şi de estetul Heinz Ischreyt.

Charlotte Biihler a publicat jurnalul a două adolescente. Una dintre ele nota la vîrsta de 14 ani : „Trebuie oare să urmez exemplul sfinxului care privea veacurile cu ochi reci ca gheaţa şi cu faţa tare ca otelul ? Da, aşa trebuie să procedez ; aşa cum spune un filozof — şi are dreptate —, orice eveniment natural remarcabil s-a desfăşurat în linişte — şi orice lucru mare ia naştere în linişte... Consemnul care ne previne este : tăcere". Peste doi ani însă, tînăra notează pe marginea meditaţiei

: „Este interesant că cele scrise de mine sună a kitsch. Deşi ştiu că ceea ce am gîndit atunci nu era deloc kitsch" [OT].

La rîndul său, Ischreyt adaugă : „Lucrul acesta ne dă de gîndit, la fel ca următorul fenomen : multe cărţi pe care nici cei mai aspri critici nu le-au calificat drept kitsch, pentru generaţiile de mai tîrziu par astfel. Trecerea timpului conferă cărţilor nu numai patina intan- gibilităţii, dar scoate la iveală şi slăbiciunile lor. Astfel unele lucrări ale lui Paul Heyse intră azi în categoria kitsch-ului, deşi autorului lor i s-a decernat, în 1910, Premiul Nobel"[37]. (La aceasta ne-am mai referit dealtfel într-un alt context.)

Deprecierea valorilor constituie deci într-adevăr o componentă a fenomenologiei kitsch-ului. Este indiscutabil că deja cu secole în urmă anumite *mode* au contribuit la succesul unor cărţi. Sentimentul unei epoci de a se fi regăsit pe sine într-o operă de artă sau alta este indisolubil legat de însăşi dezvoltarea istorică ; în schimb, alte epoci nu mai sînt în stare să aprecieze opera de artă respectivă. Fenomenul care are loc traduce pur şi simplu corelaţia dintre conştiinţa unei epoci şi formele de expresie care-i sînt proprii, fără însă ca aceste forme sau conţinuturile lor să supravieţuiască, să fiinţeze în continuare ca purtătoare ale unor semnificaţii identice şi pentru posteritate. Este vorba de nişte *convenţii* care nu pot depăşi nici un fel de aici şi acum. Epocile mai tîrzii nu mai sînt receptive la influenta pe care ele o exercită indiscutabil asupra contemporanilor. Aşa s-a întîmplat, de pildă, şi în cazul Mozart-Salieri, zugrăvit de Puşkin, şi în acest sens este adevărat că şi epocile trecute au generat mode efemere.

Caracteristica fertrc/i-ului este însă aceea că *dă naştere in general la mode efemere.* Romanul *Patronul fierăriei* al lui Georges Ohnet sau romanele scriitoarei Beniczky Bajza Lenke au fost la modă la timpul lor, dar azi sînt cu neputinţă de citit chiar şi pentru aceia care dealtfel savurează kitsch-ul. Dar să nu lăsăm la o parte o problemă mai profundă şi mai cuprinzătoare.

Vorbind despre deprecierea valorilor, Ernst Fischer are în vedere tendinţele de devalorizare extrem de rapidă a dezvoltării burgheze, tendinţe care se referă deopotrivă la tehnică, la idei, la cărţi etc. Filmul-monstru *Monumentul indian,* avînd ca protagonist pe Conrad Veidt, a exercitat la timpul său o atracţie extraordinară asupra spectatorilor, dar voga de odinioară nu constituie un motiv pentru ca această producţie să figureze în repertoriul cinematografelor nici măcar ca reluare. Unele „opere” ale picturii kitsch de la sfîrşitul secolului trecut se mai întîlnesc astăzi cel mult printre lucrurile moştenite de la bunicile noastre, şi, chiar dacă le mai atîrnă cineva pe pereţi în virtutea obişnuinţei, ele nu mai impresionează pe nimeni, fie şi la nivel de kitsch. Intr-adevăr, kitsch-ul încetează repede de a fi la modă, iar excepţiile, cum ar fi Courths-Mahler sau şlagărele de calitatea a şasea, îşi au cauzele lor, asupra cărora vom mai reveni.

In schimb, deprecierea valorilor este legată exclusiv de noţiunile convenţionale de valoare. Istoriceşte valorile autentice nu se devalorizează întru nimic, numai valorile convenţionale, şi anume 'cele întemeiate pe minciuni convenţionale. In legătură cu aceasta, nu trebuie să uităm că fiecare epocă are *mitul* său. Sub impresia a cîte unei noi descoperiri, se crede adesea că totul trebuie reconsiderat în lumina ei. Aşa, de pildă, în romanele scriitoarei Beniczky Bajza Lenke, un rol important revine hipnozei ca fenomen, ca explicaţie psihologică, ca metodă de rezolvare a unor raporturi etc. Autoarea denumeşte încă magnetism metoda atît de apreciată în acele vremuri (printre ai cărei adepţi s-a numărat şi Freud la început), situînd-o ca exotism în centrul descrierilor ei.

Astfel am ajuns la un element decisiv al fenomenologiei kitsch-ului, la *viziunea exotică,* ceea ce reprezintă, desigur, şi un mod de redare. Cea mai reuşită descriere a exotismului ne-o oferă J6zsef Attila într-una din poeziile sale dedicate lui N6meth Andor. Din ea aflăm că contemplaţia exotică, adică exterioară, se caracterizează prin

următoarele: „In zborul său unic, cuvîntul îi înconjoară cînd inima, cînd mintea" şi mai departe : „Noţiunile îi par reci plămădiri de fier, pe care e bine să le contempli numai de la distanţă". Modul de a vedea exotic caracterizează kitsch-ul chiar şi atunci cînd autorul se raportează la subiect fără a se distanţa. Aici kitsch-ul şi omul-kitsch au caracteristici comune, şi anume : renunţarea totală, fie afectivă, fie intelectuală, la orice distanţă dintre obieot şi creator; în schimb în celălalt domeniu îndepărtarea de obiect este atît de mare, încît deja nu mai este vorba de distanţă, ci de o răceală şi de o contemplare de neconceput în cazul creaţiei artistice.

Iată de ce lumea care într-un anumit fel se situează în afara orizontului publicului, respectiv al propriului ei public, devine deseori temă de kitsch. Acţiunea romanului *El Hakim* de J-ohn Knittel, de pildă, se desfăşoară în Egipt, dar nu pentru a descoperi Egiptul, ci pentru că în acest fel i se oferă prilejul de a zugrăvi un tablou al lumii arabe, care acţionează cu forţa unei descoperiri, situînd totuşi pe cititorul european sau american în afara propriei sale lumi. In arta autentică, indiferent că se înfăţişează peisaje, oameni sau figuri exotice, distanţarea nu reprezintă un scop în sine, ci îl ajută pe cititor, pe calea ironiei sau a analogiilor, să-şi privească propria sa lume. Aşa se întîmplă, de exemplu, în *Capete schimbate între ele* de Thomas Mann, o polemică de la un capăt la altul împotriva reprezentărilor de factură neopozitivistă şi scientistă ale iraţionalismului modern, împotriva încercării de destrămare a unităţii umane. Dacă însă examinăm un roman, cum ar fi *Amok* de Ştefan Zweig, vom observa că aici imaginea amok-ului, ca şi ambianţa orientală nu sînt decît culisele unei poveşti de dragoste kitsch.

Exotismul însă nu vizează numai temele exotice frecvente în uzul comun. Pentru kitsch, orice fapt al vieţii sau trăire reală pot fi exotice şi, ca atare, contemplate de la distanţă, în impasibilitatea lor rece. Problemele interne nu-l interesează, numai manifestările lor comune, pe care le adună cu

sîrguinţă. Iată de ce poezia antirăzboinică a unui Gyoni Gâza vădeşte pe alocuri trăsăturile kitsch-ului. Vedem cum cel care pleacă la război îşi strînge raniţa, iar de cealaltă parte crestele munţilor sălbatici sînt scăldate în sînge. Din această imagine contrastantă ar rezulta cu necesitate că cel chemat sub arme ar trebui să strige : „Cezar, eu nu plec !“. în ciuda faptului că Gyoni a strîns, a adunat într-adevăr tot ceea ce preocupă gîndurile oamenilor : „A părăsit totul ce-i sfînt şi scump, femeia, grîul, vinul, cîntecul, muzica” — soluţia e de suprafaţă, deoarece kitsch-ul nu poate exprima niciodată esenţa problemei şi unicitatea ei.

Privind lucrurile din afară, cel care pleacă la război trebuie într-adevăr să renunţe la toate frumuseţile banale ale vieţii. Observîndu-le însă din interior, adică dintr-o optică mai adîncă, problema se pune altfel, ca, de pildă, în *Jânos din poveste* al lui Ady. Lui Jânos i se promite mereu mîna fiicei regelui, ori de cîte ori „oraşul îndepărtat este în pericol”, dar rezultatul este că şi fiica regelui şi toate promisiunile nu sînt decît basme, în timp ce înfruntarea lui Jânos cu moartea este foarte reală. Adevărata problemă este aceea că „şi capetele luminate, frumoase” se ameţesc, că oamenii se lasă induşi în eroare, că, în pofida evidenţei, oamenilor li se pot provoca stări psihice inumane.

Dar tocmai din acest motiv problema kitsch-ului nu este o problemă de tematică. Şi Balzac a scris istoria unor cariere, iar *Educaţia sentimentală* a lui Flaubert poate fi considerată într-o anumită măsură un astfel de roman. Nu tematica este deci hotărîtoare, nici măcar atunci cînd kitsch-ul abordează cu simpatie probleme muncitoreşti. Pe drept cuvînt remarcă Giinther Cwojdrak : „Deşi s-au manifestat într-o formă abstractă, neclară şi redusă de cele mai multe ori la o atitudine de compătimire, tendinţele social-reformiste nu au reprezentat, în general, fenomene izolate în literatura kitsch din deceniile 8 şi 9 ale secolului trecut. Ele se întîlnesc şi la… Friederike Kempner. Desigur, ea nu pleda pentru schimbarea sistemului

social existent, dar poeziile ei exprimă în repetate rînduri dorinţa ca săracii să ducă o viată ceva mai bună şi condamnă asprimea celor boga(i. Intr-una din poezii, poeta exclamă patetic: «în ochii mei idealul unic se traduce prin măreţul cuvînt: „social"». Este neîndoielnic că asemenea elemente ale unei critici aparent moralizatoare, acompaniate de melodia «Fiţi buni unii faţă de alţii» au contribuit la răspîndirea literaturii amintite : compasiunea umană nu era numai un plasture pe rănile sociale, dar a creat totodată iluzia că în baza unor predici moralizatoare se va putea făuri o stare de armonie a societăţii, cînd în pomi va creşte pîine pentru toţi"[a8].

Această milă, compătimire, însoţeşte tipic exotismul, contemplarea din exterior. Popoarele exotice, oamenii exotici, clasele sociale exotice etc. pot fi compătimite, dispreţuite, deoarece în compătimire este totdeauna prezent şi dispreţul.

Astfel sînt zugrăvite deopotrivă în kitsch soldatul luptător şi suferinţele sale, eroismul şi greutăţile, omul muncitor şi mizeria sa, munca cinstită şi recompensa ei. Şi cît de viabilă este această viziune nu numai ca artă, dar şi ca viziune umană, ne ilustrează comedia *Blana* a lui Gerhard Hauptmann. în piesă apare un judecător care vrea să pună ordine într-un cartier mărginaş al Berlinului şi de aceea suspectează orice intelectual. In schimb el o apreciază foarte mult pe d-na Wolff, spălătoreasă, pe care o consideră o femeie cinstită. Nici ea nu este învinuită de furt şi nici vreun alt personaj din piesă, cu toate că un mic efort mental ar putea stabili fără putinţă de tăgadă că d-na Wolff este o hoaţă. Dar concepţia care duce la apoteoza omului de rînd muncind cu hărnicie îşi face simţită prezenţa, şi astfel îndărătul ochelarilor birocratului wilhelmian îl găsim ascuns pe omul-kitsch.

De pe poziţiile aceleiaşi viziuni se apropie kitsch-ul şi de aristocraţie, de lumea teatrului, a artelor etc. El manifestă o afecţiune deosebită faţă de această lume aparte, închisă şi, după părerea sa, exclusivă, pentru că, zugrăvind-o, el are prilejul de a povesti interesant, exotic, iar lumea aceasta

creează ea însăşi un farmec, existent, bineînţeles, numai în ochii şi în imaginaţia omului-kitsch. In consecinţă, succesul este pe deplin asigurat.

Caracterul de rebut, de exterioritate al operei de artă este profund legat de faptul că ea nu reflectă totalitatea intensivă a problemelor. In locul acesteia ni se oferă imaginea, care se prezintă ea însăşi ca o apariţie adecvată a plenitudinii. Imaginea, ca imagine, este prin definiţie exterioară, deoarece în această aproximare ea se află la nivelul contemplării, pierzîndu-şi contactul cu acel conţinut pe care îl semnifică fie în realitate, fie în creaţia artistică. De aici provine exotismul oricărui tablou kitsch, chiar dacă reprezintă o simplă fată de la ţară (să zicem într-un tablou : cu faţa îmbujorată, în costum naţional, cu lacrimi de alean în ochi, iar în spatele ei, ca fundal, ultimele raze ale soarelui spre asfinţit), pentru că asemenea tablouri nu fac decît să consolideze o convenţie prezentă în conştiinţa publică.

Această legătură cu convenţia apare în modul cel mai plastic tocmai în viziunea exotică, deoarece, cu cît este mai îndepărtată o anumită lume, un tip uman, un peisaj etc. de o pătură sau de un grup de oameni, cu cît posedă mai puţină experienţă în raport cu ele, cu atît mai mult acestea există doar ca imagini ale contemplaţiei, care n-au nimic comun cu noţiunea sau cu conţinutul emoţional, social sau real al imaginilor respective. In această stare abstractă, orice lucru îndepărtat dobîndeşte cel puţin atributul de a fi interesant.

Este, desigur, o altă problemă că orice imagine sau reprezentare exotică de acest fel se complace în situaţia creată de maniera mult prea directă cu care autorul abordează tema, de faptul că el cunoaşte prea intim lumea pe care o zugrăveşte. Aici însă nu este vorba decît de o poză adoptată conştient. Consecinţele politice extreme ale unor concepţii kitsch ni le dezvăluie o remarcă spirituală dintr-o scrisoare din Viena a lui Gâbor Andor. Pekâr Gyula, fruntaş politic cultural din perioada hor- thistă, a recomandat pictorilor să

viziteze familiile eroilor căzuţi pe cîmpul de luptă, să privească fotografiile lor, să asculte relatările despre faptele lor de arme şi, apoi, în posesia informaţiilor, să le imortalizeze imaginea pe cîmpul de luptă. Reproducând cele de mai sus, Gâbor An- dor face doar următoarea completare : „Jur că exact aşa a vorbit acest dobitoc”.

Trăirile, transpunerile în situaţie etc. de tipul celor amintite se desfăşoară evident pe planul viziunii exotice şi tocmai aici se realizează fuziunea dintre această însuşire a contemplativităţii şi deprecierea valorilor. Am văzut deja că nu este vorba de deprecierea unor valori reale, ci de faptul că ceea ce la un moment dat părea valoare pe plan contemplativ devine depăşit ulterior sub raport spiritual, îşi dezvăluie nonvaloarea. Tînăra autoare de jurnal a lui Charlotte Biihler considera, probabil, foarte valoroasă ideea împrumutată de la filozofi că lucrurile mari se petrec în linişte, în tăcere. Această sentinţă e într-adevăr interesantă, dar nu este decît o simplă sentinţă, o observaţie spirituală. Ea are profunzime doar pentru o fetiţă de 14 ani. Asemenea meditaţiilor lui Petofi din perioada *Norilor,* care au valoare *hic el nune.* Ne putem însă imagina o perioadă în care poezia care începe cu rîndurile: „Tristeţea e un ocean imens” să ne fi părut valoroasă prin ea însăşi.

Pubertatea oscilează în chip necesar între contemplativitate şi conţinuturi mai profunde. Amatorul de kitsch involuează însă dincoace de aceste oscilaţii, conservînd şi perpetuînd trăsăturile cele mai negative ale pubertăţii, numai una dintre laturile contradicţiilor ei. Nu este în-tîmplător, de pildă, că în această etapă de dezvoltare jurnalele de călătorie formează lecturile de predilecţie, deoarece ele corespund interesului primar şi proaspăt, specific dezvoltării contemplativităţii la adolescenţi. Acela însă a cărui hrană spirituală o formează, la 40 de ani, mai ales jurnalele de călătorie, nu mai posedă altă optică în

afară de cea exotică. Aşa se explică de ce cititorul de kitsch nu o dată este şi un cititor de jurnale de călătorie, şi invers.

Ceea ce este adevărat din punctul de vedere al psihologiei şi în primul rînd al celei genetice, anume că nu este vorba pur şi simplu de deprecierea unor valori, ci de devalorizarea unor momente care apar ca atare la nivel contemplativ, este adevărat de asemenea şi din punct de vedere istoric. De exemplu, romanul *Coliba unchiului '[om* de Beecher-Stowe a avut o uriaşă însemnătate publicistică, exercitînd o mare influentă asupra mişcării aboliţioniste. Semnificativ este însă faptul că modul de prezentare a problemei populaţiei de culoare în maniera „unchiului Tom“ s-a dovedit a fi o cale care nu a putut fi urmată, iar în literatura americană nici nu au apărut opere de acest gen cu adevărat reprezentative pînă în timpurile moderne, cînd însă sursa nu o mai formează Beecher-Stowe, ci lucrări cum ar -fi *Mărturisirile lui Nat Turner* şi alte materiale documentare. Este absolut evident că modul de abordare a problemei de către Baldwin sau Styron nu au nimic comun cu unchiul Tom, iar romanul lui Beecher-Stowe, deşi a jucat în curentul general al unei anumite mişcări literare un rol pozitiv ca operă tipic contemplativă, din punct de vedere artistic însă frizează realmente kitsch-ul.

Se vede aici că, în împrejurări date, valorile formate exclusiv la nivelul contemplaţiei se pot, fireşte, corela cu valori autentice, dar de aici conchidem nu asupra deprecierii valorilor reale, ci asupra actului de demascare a unor valori închipuite sau a învechirii conceperii lor în spiritul contemplării. Exotismul acestui mod de a percepe valorile este neîndoielnic şi în cazul *Colibei unchiului Tom,* numai că aici exotismul — în mod excepţional — s-a asociat unei mişcări cu conţinut profund (notez între paranteze că romanul *Pe aripile vîntului* de Margaret Mit- chell nu este altceva decît transpunerea caracterului con- templativ al *Colibei unchiului Tom* într-o creaţie aparent mai profundă, de orientare opusă, dar

care în realitate se menţine pe aceleaşi coordonate).

Dedesubtul şi îndărătul contemplării exterioare, rigide se ascunde, în general, o imagine convenţională a lumii. Comentîndu-l pe Broch, Georg Lukăcs dezvăluie în mod interesant acest caracter de „concepţie despre lume“ a kitsch-ului : „Broch observă în mod just că la baza acelui tip pe care îl numeşte «omul-kitsch» se află minciuna : numitul are de regulă o reprezentare puţin conştientă, întemeiată pe iluzii false despre relaţiile omului cu realitatea socială, despre situaţia clasei din care face parte, iar în cadrul ei asupra drumului său de străbătut în viaţă, şi, în consecinţă, şi despre caracterul propriei sale personalităţi şi destinul adecvat. (Aici devine cît se poate de evident că între caracterul conştient al reflectării estetice şi iluzie nu există nici o legătură.) In cazul kitsch-ului este vorba deci de faptul că reflectarea şi modelarea realităţii — indiferent cît de conştient din punct de vedere subiectiv — sînt abordate de pe poziţia unei «concepţii despre lume» obiectiv falsă, astfel încît opera nu vizează regăsirea esenţei umane cu ajutorul zugrăvirii fidele a lumii, ci, dimpotrivă, se străduieşte să o împingă pe planul al doilea, denaturîndu-i şi deformîndu-i într-atît conţinuturile şi proporţiile, încît să corespundă dorinţelor şi iluziilor obiectiv nejustificate, să le ilustreze pe acestea. Specificul estetic al formei, anume că ea reprezintă forma particulară a unui conţinut particular, se demonstrează în chip hotărîtor prin aceste constelaţii negative: forma devine tot atît de falsă şi grotescă, cu totul independent de cantitatea de cunoştinţe tehnice, de invenţiile formalistice acumulate de creator şi cheltuite de el în înfăptuirea operei. Spaţiul nu ne permite să semnalăm cel puţin varietatea concretă infinită a kitsch-ului, dacă este, de pildă, banal sau rafinat, «sănătos» sau morbid, realizat cu sau fără talent, care este baza de clasă a falsităţii sale. Nici nu este nevoie de aşa ceva, căci e limpede că de pe poziţia adoptată de noi cu privire la reflectarea estetică a realităţii, nu există o deosebire

principială între un imobil cu apartamente de închiriat travestit într-un palat stil Renaştere sau baroc şi — să zicem — romanele lui Courths-Mahler sau un film în care fiul milionarului o ia de soţie pe dactilografă** [a]“.

Deci, după părerea lui Lukâcs, kitsch-ul se întemeiază pe minciună. Această minciună prezintă situaţia reală a societăţii, iar înăuntrul ei locul omului şi rolul individului în chip denaturat, conform unei concepţii obiectiv false despre lume. Dar această concepţie, obiectiv falsă, diferă de minciuna sau denaturarea, luate în accepţia lor comună. Intenţia autorului de kitsch nu este cîtuşi de puţin minciuna. Orice scriitor de kitsch este animat de dorinţa de a înfăţişa întâmplări reale, pictorul de kitsch se apropie mai mult de realitate decît este în stare s-o facă un pictor naturalist ş.a.m.d. Nu în aceasta constau deci minciuna, falsificarea detaliilor realităţii, a elementelor sale de atmosferă. Dimpotrivă, detaliile pot fi foarte veridice şi atmosfera foarte reală.

Minciuna-kitsch este mult mai profundă, deoarece kitsch-ul — ca să folosim cuvintele lui Shakespeare — *minte totdeauna cînd spune adevărul.* De cele mai multe ori, la temelia kitsch-j/ory [§] [**]-ului se află întâmplări petrecute sau care s-ar fi putut petrece aevea. Fiul milionarului o poate lua de soţie pe dactilografă. Se poate întîmpla ca doi soţi, căsătoriţi din interes şi care au convenit să se separe, să se îndrăgească mai tîrziu etc. Mai mult chiar, nu este exclus ca soluţiile-kitsch să fie mai frecvente decît cele non-kitsch.

Ne grăbim să ilustrăm cu un exemplu afirmaţia de mai sus. Finalul *Cazului Noszty* al lui Mikszâth este demascarea de către Toth Mihăly a mafiei familiei Noszty, şi scoaterea din casă, în înţelegere cu fiica sa Mari, a întregii găşti de boiernaşi. Harsănyi Zsolt a pus în scenă romanul, urmînd în esenţă acţiunea, schimbînd doar sfârşitul într-un

§ **Roman (engl.). — *Nota trad.***

** **Nobilime rurală (engl.). — *Nota trad.***

happy-end. Noszty Feri se însoară totuşi cu Toth Mari.

Apreciind media statistică, Harsănyi se apropie mai mult de realitate decît Mikszăth. în Ungaria, unde osmoza dintre burghezie şi pătura *gentry* a constituit un fenomen social specific, tinerele burgheze se măritau, de regulă, cu tinerii *gentry.* Deci, din acest punct de vedere, Harsănyi n-a minţit, în schimb Mikszăth a idealizat într-un mod fals moravurile burgheze, forţa poziţiei burgheze etc. Dacă însă facem abstracţie de media statistică, de adevărul statistic, atunci numai Mikszăth are dreptate. Chiar admiţând că figura burghezului din romanul său este utopică. Căci dacă — şi aici zugrăvirea lui Mikszăth se sprijină pe faptul că procesul îmbogăţirii lui Toth nu este descris în roman, autorul făcîndu-l să plece în America, de unde apoi se întoarce bogat — burghezul, erou al romanului, este un om independent, un caracter integru, perspicace şi nu manifestă nici urmă de servilism, atunci el nu poate merge la o fuziune cu familia Noszty.

Adevărat, aceasta este utopia burghezului, dar caracterele şi zugrăvirea lor îşi au dinamica necesară, în interpretarea lui Harsânyi Zsolt, cuplul Feri-Mari, ca şi fuziunea dintre burghez şi *gentry,* nu înseamnă că mocirla gentry-ului ar atrage spre sine şi pe burghezul cinstit, doar că o astfel de mocirlă nu există, adică există numai la suprafaţă, şi că între burghezul cinstit şi *gentry* există cel mult deosebiri de situaţie, dar nu de conţinut.

Exemplul de mai sus dovedeşte că în timp ce zugrăvirea kitsch este contemplativă, superficială, minciuna pe care o sugerează nu mai este de suprafaţă, ci mult mai profundă decît ne-am închipui. Căci, dacă admitem posibilitatea unei nivelări umane, morale între *gentry-ul* maghiar şi burghezul curat, atunci în locul unei povestiri cu sensuri profunde ne vom afla în faţa unei apologii vulgare a Ungariei gentry-ului. O asemenea apologie este reluată în opera lui Herczeg Ferenc, iar în ultimă analiză adaptările lui Harsânyi şi

piesele lui Herczeg (deşi prin metode tehnice diferite) sugerează acelaşi lucru : forţa vitală inexistentă a gentry-ului maghiar şi a Ungariei gentroide.

Happy-end.-iza.Tea. romanului lui Mikszâth de către Harsânyi Zsolt nu a însemnat în sine o simplă schimbare de valori, şi nu considerăm soluţia găsită kitsch numai pe motiv că de atunci a trecut un timp îndelungat. Esenţa schimbării trebuie căutată în aprecierea rolului şi a profilului moral al unei pături sociale. Degradarea valorică este într-adevăr un fenomen al kitsch-ului, şi nu-i mai puţin adevărat că, de pildă, în cazul lui Heyse, dar şi al altor scriitori sau artişti, aprecierile criticii s-au dovedit nu o dată a fi greşite, iar noi, cu trecerea timpului, le percepem scrisul sau plastica etc. ca fiind kitsch. Totuşi fenomenul îşi are originea în aceea că valoarea reprezentată prin kitsch a fost de la bun început o valoare superficială.

Walther Killy surprinde parţial această caracteristică a kitsch-ului cînd scrie : „Intenţia vizează în primul rînd stimulul, urmărind obţinerea plenitudinii emoţionale, a atmosferei poetice; ar vrea sâ ofere cititorului plăcerea ca atare pe care a resimţit-o, poate, şi autorul cînd şi-a potrivit cuvintele. Numai că aceste cuvinte nu duc departe, sînt prin ele însele nesemnificative, deoarece n-au fost alese fiindcă conţinutul lor contemplativ şi obiectual ar fi de neînlocuit cu altceva, ci de dragul unui conţinut de atmosferă care poate fi însuşirea multor cuvinte”[40].

Din punctul de vedere al intenţiei, al efectului, analiza lui Killy este desăvîrşită. Kitsch-ul are într-adevăr un astfel de efect, adică creează în primul rînd atmosferă, dar nu pătrunde mai adînc, dincolo de acest nivel. Observaţia are însă în vedere doar caracteristicile cele mai exterioare ale naturii adevărate a kitsch-ului. Căci iniţial multe kitsch-uri sînt compuse nu cu scopul care ulterior se generalizează în producţia de kitsch. Killy este mult mai aproape de esenţa kitsch-ului cînd îşi extinde investigaţia asupra perechilor de contrarii care servesc ca bază pentru imaginea morală

kitsch despre lume. Aici el se loveşte de problema basmului şi ajunge la concluzia că *kitsch-ul este o poveste care vrea să pară realitate.*

„Kitsch-ul integrează opoziţia iniţial teologică între bine şi rău, curat şi necurat, într-o opoziţie pur morală. EI modifică totodată lumea arhaică a formelor pe care continuă s-o utilizeze în esenţă, şi anume potrivit cerinţelor conştiinţei moderne. Istoricizează basmul, făcîndu-l prezent. Pasul hotărîtor spre secularizare s-a făcut atunci cînd povestirea a fost transplantată din starea de atemporalitate şi perpetua valabilitate a formulei «a fost odată ca niciodată» în efemeritatea improvizată a epocii... Prin aceasta, referirea la adevărul mai profund, abia bănuit, se pierde, fiind înlocuită prin încercarea justificării istorice. Forţa de convingere a elementului inţial fabulos este astfel diminuată, în chip necesar substituită de aceea a unei realităţi ce se dezvăluie cunoaşterii prin unele aspecte ale ei. Această saturare a imaginaţiei pe care tablourile de basm o produceau este înlocuită acum prin detalii care pentru cititorul lipsit de fantezia lui de altădată devin indicii ale adevărului”[41].

Killy apreciază just că în relaţia poveste-kitsch un element decisiv îl constituie interscbimbarea momentelor anistoric şi istoric. Natura basmului — şi aceasta se referă nu numai la basmele populare, ci şi la povestirile lui Andersen, Hauff sau E. T. A, Hoffmann — constă în aceea că el nu vrea să se dea drept realitate, drept istorie, poziţie relevată nu numai de rîndurile de introducere, ci de întreaga ţesătură, de întreg contextul lui. De aici rezultă însă că povestirea rămîne poveste numai atîta timp cît nu emite pretenţia veridicităţii, a istorici- tăţii, pretenţia de a îndeplini funcţiile romanului istoric. (Categoria de roman istoric o folosim aici în sensul formulat de Georg Lukăcs. După părerea lui, Walter Scott şi Balzac marchează începutul acelui roman istoric în care fundalul istoric concret al oricărui eveniment, al oricărei modificări caracterologice poate fi pus în evidenţă pe zile, luni şi ani şi are o desfăşurare în cadrul acţiunii.) Amintim aici doar în treacăt că

această particularitate confirmă şi mai mult cele spuse despre kitsch în primul capitol, şi anume că existenţa lui este legată de lumea burgheză, că apare de fapt ca un analog al romanului istoric.

Pe de altă parte, în spatele basmului descoperim întotdeauna aura, lumea de închipuiri a copiilor, universul de iluzii al anumitor comunităţi umane. (Etimologic, cuvîntul iluzie se compune din *in* şi *lusio,* noţiunea exprimînd deci o empatie ludică.) In această lume totul este cu putinţă, orice miracol sau fenomen supranatural. Totul se poate petrece aşa cum le-ar place oamenilor, fără a fi kitsch, deoarece povestea este adecvată esenţei lumii iluziilor. Kitsch-ul însă nu apare ca o iluzie, ci este clădit pe iluzii, cărora însă le contestă acest statut.

De aceea kitsch-ul nu este de fapt altceva decît o poveste îmbrăcată în straiele romanului istoric. Iar din punct de vedere estetic una dintre problemele principale o constituie tocmai angajarea socială şi legătura dintre ea şi actul de creaţie. Această problemă se pune în modul cel mai acut în cazul kitsch-ului, dar constituie totodată şi una dintre problemele fundamentale ale artelor aplicate : concordanţa sau divergenţa dintre sarcina şi valoarea intrinsecă a operei de artă.

Înainte de a aborda problemele estetice ale angajării, trebuie să amintim de încă unul din momentele fenomenologiei kitsch-ului, şi anume *posibilitatea întemeierii estetice a kitsch-ului.* Problema este prezentă şi în conştiinţa publică, întrucît naşterea kitsch-ului este legată şi de conceptul de frumos, respectiv de schimbările acestuia sub influenţa modei. Dar nu numai tratarea abstractă a concepţiilor vulgare, despre care am mai vorbit, a platitudinilor, a vorbelor înţelepte tocite, a dictoanelor etc. slujeşte drept temelie kitsch-ului ; nu rareori el se bucură şi de sprijinul diverselor teorii.

Una din aceste teorii este *concepţia mistică a inspiraţiei,* exacerbarea rolului inconştientului. Ea apare cel mai adesea în teoria muzicii. In legătură cu aceasta, Revesz Geza scrie următoarele : „In privinţa naturii activităţii de creaţie cunoaştem două concepţii cu totul diferite una de cealaltă, fie

că se referă la activitatea de creaţie în general, fie la cea de creaţie muzicală în special. Una pune accentul pe inspiraţia muzicală spontană care izbucneşte din inconştient. Aici artistul e prezentat ca o forţă originală care creează ideile muzicale într-o formă mai mult sau mai puţin definitivă graţie activităţii inconştientului său. în această teorie, intelectul conştient joacă un rol secundar, activitatea raţională conştientă avînd principalul scop de a da o formă stabilă inspiraţiei şi de a o dezvolta mai departe. Deci ideile muzicale sînt dezvăluite de inconştient şi se crede că la început ele au un caracter improvizat, ca apoi să se modifice şi să se împlinească potrivit intenţiilor artistului"[42].

Analiza lui Rev£sz Geza aruncă lumină şi asupra faptului că, de pildă, Mahler a fost adeptul convins al unei astfel de estetici intuitive. Dar însăşi Revesz observă că în cazul unor mari opere, cum sînt *Don Juan* al lui Mozart, *Creaţiunea* lui Haydn, *Fidelio* al lui Beethoven etc., actul de creaţie este precedat de o muncă intelectuală uriaşă. El îl citează pe Romain Rolland, după care opera de artă cere „un efort volitiv supraomenesc, gigantic", precum şi pe Mozart (deşi despre Mozart se crede că a creat cu multă uşurinţă), care îi scrie tatălui său : „Ştii, m-am cufundat adînc în muzică; ziua întreagă sînt plin de ea şi-mi place să fac speculaţii, s-o studiez, să meditez asupra ei" [4’].

Dar mistificarea inconştientului are nu numai o astfel de însemnătate estetică, ci însuşi kitsch-ul zăboveşte cu predilecţie asupra non-conştientului, creînd în jurul lui o aureolă. După cum îi plac mult şi peisajele care ies din comun, păturile sociale exotice (sau exclusive), îi place, de asemenea, şi mistificarea diferitelor profesiuni (vezi romanele despre medici) şi se simte atras în permanentă de lumea artelor, de viaţa artiştilor şi mai ales de inconştientul mistic al acesteia.

In atitudinea sa, kitsch-ul se sprijină adesea pe argumente psihologice. Este interesant de notat că şi teoria lui Freud a exercitat o influentă în această direcţie (cu toate că Freud a făcut nu o dată observaţii pertinente cu privire la artă). Ludwig

Giesz ne atrage aten(ia asupra acestei trăsături a teoriei lui Freud. El constată : „Cu cele mai bune intenţii, în teoria lui Freud a artelor nu putem descoperi altceva decît teoria kitsch-ului". Apoi îl citează pe Freud : „Iniţial artistul este omul care întoarce spatele realităţii, întrucît nu reuşeşte să-şi satisfacă într-o formă primară pornirile sale instinctuale, ca, după aceea, în lumea fanteziei să dea frîu liber acestor porniri erotice şi ambiţioase. Pînă la urmă însă el îşi găseşte o cale de ieşire din această lume la realitate graţie unei aptitudini speciale, el conferă fanteziilor sale un aspect de realitate, iar oamenii recunosc legitimitatea acestor fantezii ca reflectări valoroase ale vieţii reale. Astfel artistul devine un fel de erou, rege, creator, ceea ce a năzuit cu atîta ardoare şi se realizează în toate aceste ipostaze fără a fi nevoit să parcurgă drumul plin de ocolişuri al transformării reale a lumii exterioare"[44].

Concepţia vulgară care pune arta în raport cu instinctul, respectiv cu sublimarea, susţine în mod necondiţionat estetica kitsch-ului. într-adevăr, kitsch-ul leagă toate po- tenţialităţile redării artistice de pornirile instinctive şi în acest fel *antropomorfizează aparent lumea.* In realitate însă această antropomorfizare nu are loc.

In cursul istoriei, instinctele îmbracă la om un caracter din ce în ce mai antropomorf. Omul se raportează la lumea propriilor sale instincte ca la lumea exterioară, la natură în general. El se străduieşte să-şi valorifice instinctele într-o sferă corespunzătoare propriilor sale nevoi sociale şi le îngrădeşte în favoarea lor, a valorilor istoriceşte constituite. De aceea, lumea instinctelor la care apelează în primul rind literatura pornografică — este vorba îndeosebi de instinctele sexuale sau de porniri impulsive — este la om o lume a instinctelor care se schimbă, se formează, se rafinează odată cu dezvoltarea culturii. Dar această umanizare, pe de o parte, nu face ca instinctul să dispară ca atare, iar pe de altă parte, deşi instinctele trebuie subordonate dezvoltării istorice, subordonarea lor lumii convenţiilor, lumii minciunilor convenţionale este deja total nejustă şi

lipsită de valoare.

Tendinţa fundamentală a kitsch-ului este însă, pe de o parte, de a recunoaşte lumea instinctelor, existenţa şi legitimitatea instinctelor, iar pe de altă parte, de a vedea în orice manifestare perceptibilă a lor o necuviinţă. Pentru kitsch, sublimarea este în toate cazurile obligatorie, în timp ce cultura, arta antromorfizează, kitsch-ul sublimează. El conservă instinctul în starea lui ancestral-originară, dar îl sublimează, adică îl transformă în altceva, îl proiectează, îl sugerează altundeva şi îl prezintă „într-altfel“. în sfera erotică, instinctul apare ca natura antropomorfizată prin cultură. în kitsch, instinctul apare ca nefiresc, ca perversitate, dar totodată ca cerinţă a naturii.

în legătură cu cele de mai sus, Foldes Anna citează din romanul *Doi prizonieri* de Zilahy monologul Miettei Almâdy după noaptea nunţii : „Cu inima strînsă de durere îl ura în aceste clipe cu ura ereditară, ancestrală a femelei, cu revolta împotrivirii dureroase faţă de masculul care a pătruns primul în trupul ei curat, care cu poftele sale furioase a rupt în ea învelişurile slabe ale fecioriei şi a sfîşiat pecetea neatinsă a feminităţii"[45].

Din această descriere se desprinde nu numai faptul că obscenitatea nu-i este străină kitsch-ului, dar şi aceea că el zugrăveşte instinctele — fireşte, în starea lor originară — în mod pervers şi presupune chiar o lume inexistentă a instinctelor care corespunde convenţiilor sociale sau reprezentărilor convenţionale.

Dacă am vrea să fim vulgari, am spune : instinctul sexual există, dar instinctul femei al păstrării virginităţii nu există. Aici Zilahy vrea să satisfacă deopotrivă gusturile naturaliste şi convenţionale (dealtfel acest dualism îl caracterizează pe Zilahy, care oscilează neîncetat între naturalism şi kitsch) : este naturalist în măsura în care presupune o pornire instinctivă şi construieşte acţiunea numai pe ea ; şi este tributar kitsch-ului în măsura în care descrie o pornire instinctivă întemeiată pe o minciună convenţională. Această minciună convenţională,

inventată în interesul apărării neprihănirii feminine, poate îmbrăca forme diferite : cum însă obiectul ei este o simplă convenţie goală, la fel este şi fundamentarea ei. Motivarea biologistă şi naturalistă este de asemenea mincinoasă. Dealtfel nu-i greu de închipuit (şi Simone de Beauvoir descrie astfel de cazuri) o situaţie oînd convenţia devine mai puternică decît realitatea. Psihologic, anumite convenţii formate în cursul istoriei pot genera sentimente şi idei datorită cărora deflorarea provoacă intr-adevăr o zguduire psiho-fiziologică a femeii. Cert, actul este şi o zguduire, dar sub un raport cu totul diferit. Nu fiindcă trăirea ar fi zguduit „femela**, ci pentru că se stabileşte un nou raport omenesc, a cărui dinamică şi consecinţe femeia le cunoaşte numai în mod abstract, din auzite, din cărţi etc. Fireşte, nu se poate tăgădui noutatea şi caracterul emoţionant al fiecărei trăiri noi. Acest lucru este valabil şi pentru trăirile din sfera fiziologicului. Dar nu este permis ca de aici să se tragă concluzia că pentru femeie şi pentru bărbat, sau pentru „femelă** şi pentru „mascul**, trăirea în sine ar însemna lucruri foarte diferite. Diferenţa provine din posibilitatea consecinţelor sociale, dar ele deja depăşesc subiectul nostru.

Şi exemplul nostru de mai sus ilustrează cît de mult dezantropomorfizează kitsch-ul. Exemplul este deosebit de pregnant, căci presupune existenţa unui instinct ancestral natural, care nu s-a modificat şi nu a fost modelat de-a lungul istoriei. în acelaşi timp, ideea este „ dezvoltată** mai departe, de pildă, în romanul *Necunoscutul* de Reinhold Conrad Muschler, în sensul că împotrivirea în faţa ispitei se incorporează ca o valoare în codul etic al kitsch-ului. îndrăgostiţii petrec împreună o zi întreagă, o seară, se sărută, iar apoi :

„— Să mergem la culcare — spuse femeia şi se sperie de echivocul cuvintelor sale.

— Să mergem la culcare — repetă bărbatul, şi limpezimea ochilor săi emana marea încredere pe care o transmitea femeii. — Să mergem după ce se stinge lumina — ceru femeia. — Desigur — reflectă

bărbatul —, dacă lumina se stinge, ziua noastră va lua sfîrşit. Porniră împreună sus... — Mîine — şopti bărbatul —, mîine, micuţa mea, ne mai vedem odată. Noapte bună. Fata Închise uşa, ascultă atent, bărbatul însă nu apăsă pe clanţă. Intră încet în camera ei, învîrti comutatorul şi se opri în mijlocul camerei luminate. In dormitor domnea o lumină palidă: era luna, pe care nu o văzuse încă niciodată la Paris. Se dezbrăcă la lumina ei şi-şi văzu estompat trupul tînăr în oglindă. Aşa intră în baie. Puse de astă dată odorante în apă. Asta o ameţi şi zăbovi mai îndelung ca de obicei în baia înviorătoare. Apoi îmbrăcă pijamaua pe care i-o dăruise bărbatul. Mîine la aceeaşi oră, zvâcneau cuvintele în minte. Inima scoase un strigăt. Durerea o sfîşia. Ieşi pe micul balcon. Se auzea zumzetul gîzelor dinspre teiul din apropiere. Madeleine se sprijini de zidul rece. Oare n-are dreptul la viaţă, la tinereţe ? Trupul i se încordă. Sînii mici o dureau. Ii atinse cu mîna. Cît pot fi de puternici bărbaţii !...“.

A rezista deci oricărei ispite, a rezista la orice dorinţă, nu fiindcă aceasta ar fi motivată sentimental sau ar genera vreun conflict de ordin social. Rezistenţa la dorinţă nu este decît o valoare convenţională şi nimic mai mult. Din acest motiv *morala kitsch este întotdeauna o morală convenţională,* şi anume morala speciei inferioare a convenţiei. In consecinţă, kitsch-ul nu numai dezantro- pomorfizează, dar şi denaturează. In kitsch devine natural tot ce este nefiresc, şi tot ce este firesc nenatural. Aceasta este concluzia finală a fenomenologiei kitsch-ului.

VOCAŢIA* SOCIALĂ A KITSCH-ULUI

Imaginile denaturate care apar deseori sub semnul naturalismului şi care se mulează pe convenţii satisfac trebuinţe sociale specifice. Ar fi foarte simplu să afirmăm că kitsch-ul consolidează convenţiile şi nu conţine nici un fel de element critic. Există, desigur, şi un asemenea gen de kitsch, dar kitsch-ul atît de manifest şi întru totul convenţional nu poate conţine nici măcar momente ale naturalismului. Căci în acest caz orice redare artistică devine nepămînteană, eterică, la fel ca şi dragostea, bunătatea, ba chiar şi răutatea etc. Vitânyi Ivăn sesizează însă în mod corect un alt gen de kitsch : „Un gen diferit, mai complex, mai mediat şi tocmai de aceea mai primejdios de fapt este acela care recurge şi la anumite posibilităţi critice, satirice, aplicîndu-le însă consecvent din unghiul de vedere al claselor dominante sau al micului burghez şi dezorientînd astfel. Critica îşi îndreaptă tirul spre fenomenele secundare ale vieţii sau spre ceea ce se distinge în sens pozitiv. Genul kitsch amintit are bogate tradiţii. întîlnim aici forma care deşi are drept temă epoca eroică, îşi plasează totuşi eroii într-o lume pronunţat imaginară, în trecutul istoric, în lumea fantasticului sau în mediul exotic şi-i îndepărtează de cititor fie prin desăvîrşirea lor abstractă, fie prin trăsăturile lor meschine, iar prin tipologia mai recentă (Buffalo Bil'l şi indienii) preaslăveşte forţa brută”[4t].

Kitsch-ului ii este proprie o anumită intonaţie

critică, tocmai ca o disimulare a kitsch-ului. Efectuînd o anumită critică prudentă, el îşi poate lărgi mai curînd sfera de influenţă asupra maselor deoît fără o astfel de critică, şi, în genere, accentuează nemulţumirile mărunte care tin de asemenea de o concepţie despre lume şi de o atitudine convenţională.

Aşadar, în timp ce arta autentică este cu adevărat critică, kitsch-ul este cicălitor. Uneori, cicălelile lui îmbracă o formă amuzantă, căci, dacă în kitsch se întîmplă, de pildă, nenorociri, ele se îngrămădesc absolut întîmplător unele peste altele, iar dacă ceva îşi găseşte o soluţie, rezolvarea are loc de asemenea pe calea unui lanţ întreg de evenimente.

Radical deosebită de caracterul cicălitor al kitsch-ului este intonaţia critică, deoarece ea nu este îndreptată spre negativitatea ce se manifestă la nivelul contemplării, ci dezvăluie ansamblul conexiunilor acesteia. Aşa se explică de ce orice sinoptică derutează, transformînd în kitsch chiar şi cea mai remarcabilă operă. Dacă vom caracteriza *Constructorul Solness* ca povestea unui intelectual tehnic impotent care nu ştie ce să facă cu tînăra fată şi, desperat, se aruncă din turn, vom obţine o formulă kitsch totală. Şi la fel se poate proceda — aşa cum a făcut-o Karinthy Frigyes în a sa *Amiral a vâszon mesei* (Despre ce povesteşte pînza) — cu numeroase alte capodopere ale literaturii universale.

Tema în sine — ruptă de conţinutul concret — este totdeauna mai aproape de kitsch decît de acel mediu real în care şi-a primit modelarea sa artistică. Schema acţiunii este prin ea însăşi goală şi lipsită de conţinut, chiar dacă conţine în mod incontestabil elemente critice. In zadar am nota, de pildă, că Julien Sorel este un tînăr ambiţios şi cultivat care ajunge într-o lume străină pentru el, dacă nu ştim că nici caracterul şi nici lumea de idei ale acestui tînăr nu-l fac apt să-şi afirme şi să-şi împlinească talentul tocmai în Franţa epocii restauraţiei. De aceea devin atît de uşor kitsch diverse *adaptări,* şi tot de aceea devine potpuriul,

extragerea şi tocarea laolaltă a uneia sau a mai multor opere, un model al kitsch-ului în muzică.

Rezumări, desigur, pot exista. Aşa sînt uverturile marilor opere, dar ele constituie, în virtutea caracterului lor de uvertură, punctul de plecare al acţiunii muzicale ulterioare. Ceea ce oferă potpuriul nu este o prefaţă la muzică, ci înlocuirea muzicii însăşi prin melodii, fragmente melodice prelevate care îşi au importanta, rolul lor dramatic bine determinat în ansamblul operei muzicale, dar desprinse din context nu pot genera decît o atmosferă *sweet* ††, fără să evoce sub aspectul conţinutului întreg dramatismul conflictului. Şi potpuriul realizează o anumită atmosferă „critică**, pentru ca să o estompeze deîndată. Majoritatea potpuriurilor dovedesc în chip magistral că particularitatea structurală şi compoziţională a kitsch-ului constă în tratarea, iar apoi în rezolvarea în treacăt a problemelor. Muzica de promenadă sau de salon, a cărei bază o formează potpuriul, creează o pseudodialectică sui-generis, de cele mai multe ori complet străină de conţinutul artistic.

Cele spuse sînt valabile şi în cazul prelucrării muzicale a diferitelor fragmente melodice, care dau nota dominantă la cele mai multe potpuriuri, în privinţa modului de integrare posibil şi necesar chiar şi a muzicii lui Beethoven. In ultimă analiză, kitsch-ul vizează o anumită receptare facilă, rapidă şi nedureroasă, şi tocmai această orientare este problematică şi periculoasă din punct de vedere social.

Omul-kitsch gîndeşte cu o logică reductivă care la rîndul ei se sprijină pe arta kitsch. Şi faptul că această reducţie ajunge deseori la tautologie ni-l ilustrează unul dintre filistinii lui Fritz Reuter : reflectînd asupra originii sărăciei, el conchide în cele din urmă că sărăcia *(Armul)* izvorăşte din... sărăcie, cu singura distincţie că pe cel de-al doilea termen îl rosteşte în limba franceză *(pauvrete).* Personajul nostru încearcă să ascundă tautologia prin utilizarea alternativă a cuvîntului german şi a

†† **Dulce (engl.) — *Nota trad.***

celui francez. După cum abundenţa categoriilor, a cuvintelor reprezintă prin ele însele kitsch, sugerind omului-kitsch ceva măreţ şi semnificativ, tot astfel găsirea cuvintelor înseşi, eventual de etimologie diferită, poate însemna pentru el deja o soluţie.

Potpuriul nu se referă însă exclusiv la muzică. El se întîlneşte nu rareori şi în artele plastice, de exemplu atunci cînd anumite opere de artă plastică nu se mulţumesc cu conţinutul lor specific, ci emit pretenţii şi la un conţinut literar. în plus iau pe furiş coloritul de la un stil, maniera de a picta de la altul, tehnica de compoziţie de la al treilea. De aici porneşte convingerea superiorităţii lor şi tot aici se află izvorul criticilor, care, cu adîncă erudiţie, laudă asemenea tendinţe. Pentru a proiecta clădirea unei uzine, de pildă, arhitectura de acest tip utilizează cînd coridoare gotice, cînd ornamente baroce cînd, în sfîrşit, coloane stil empire, iar frescele care împodobesc ici-colo pereţii atestă prezenţa aceloraşi elemente stilistice. Desigur, o astfel de posibilitate constituie mai degrabă o caricatură decît o realitate, dar cînd constatăm că sălile oficiilor de stare civilă sînt decorate cu fresce care ne înfăţişează, de la perioada de curte pe care o face tînărul, pînă la nepoţi, frumuseţea căsniciei, ne dăm seama că realitatea depăşeşte uneori caricaturile. Cele arătate sînt valabile şi pentru orna- mentică, grafică etc.

Lucruri similare pot fi realizate şi în literatură, şi nu numai pe calea întocmirii sinopticilor de roman, ci şi prin potpuriuri sau antologii de poezie. Fireşte, ar fi nejust să negăm necesitatea antologiilor în genere, pe motiv că unele dintre ele prezintă într-o lumină falsă pe cutare poet. Ca să dăm un exemplu, în ultimul manual de literatură de pe timpul regimului horthist, Ady Endre figura cu următoarele poezii : *Pianul negru, A plînge, plînge, plînge, Stăpînul stăpînilor.* Formal nu avem ce obiecta, căci avem o poezie simbolistă, una despre moarte şi una cu război şi Dumnezeu. Ceea ce lipseşte din tablou este tocmai esenţa lui Ady. Cine ar fi dorit să-l cunoască pe Ady sub semnul

acestor indicii ar fi fost cu siguranţă dezorientat. Acelaşi lucru se observă cînd Jozsef Attila este înfăţişat — mai ailes în scopuri didactice — ca poetul foamei şi al cultului matern. De altminteri, *Dezmierdarea tălpii* a lui Dery Tibor este şi o excelentă satiră a unei asemenea concepţii kitsch.

Toate acestea ne arată că adevărata „menire" socială a kitsch-ului este nu atît dezinformarea directă, cît mai ales o foarte interesantă minciună indirectă. Mobilul minciunii nici nu este în toate cazurile negativ. Autorii de kitsch ar dori să scrie sub semnul unei aure şi tind spre realizarea unui astfel de mediu unitar. Dar mediul unitar de odinioară, reprezentat încă din Renaştere prin cultura spirituală a unui oraş, accesibil în muzica populară pentru un Mozart, la care se putea apela chiar şi în Anglia Tudorilor, care forma deci şi una dintre poten- ţialităţile artei shakespeariene, a dispărut odată cu instaurarea regimurilor burgheze, nelăsind nici măcar urme. Walter Benjamin observă cu ironie fină că în timpurile moderne numai caracterul distructiv — termenul îi aparţine — poate însemna progresul. în reprezentarea lui Benjamin, caracterul distructiv este tocmai contrariul a ceea ce kitsch-ul postulează drept propriul său ideal. Iată cîteva dintre însemnările sale la obiect :

„Caracterului distructiv nu-i pasă cîtuşi de puţin dacă va găsi înţelegere. El consideră eforturile în acest sens superficiale... Caracterul distructiv are conştiinţa omului istoric al cărui afect funciar îl formează neîncrederea de nebiruit în faţa desfăşurării evenimentelor şi permanenta stare de pregătire spre a lua act o dată pentru totdeauna că lucrurile o pot lua razna... Caracterul distructiv nu consideră nimic durabil. Unde alţii se lovesc de ziduri sau munţi, el întrezăreşte un drum. Şi cum el vede căi pretutindeni, găseşte peste tot ceva de curăţat. Nu totdeauna cu forţă brută, uneori cu mijloace mai nobile, întrevăzînd de jur-împrejurul său căi, el însuşi se află la răspîntie. Niciodată nu poţi şti ce-ţi aduce clipa următoare. El dărîmă ceea ce s-a zidit, dar nu de dragul ruinelor, ci pentru drumul care duce printre ele. Sentimentul ce-i dă

forţe să trăiască nu este acela că viaţa e demnă de a fi trăită, ci că sinuciderea nu merită- oboseala” [47].

Pe de o parte, Benjamin ne oferă — dintr-un unghi negativ — o excelentă descriere a variantelor kitsch-ului. Pe de altă parte, rîndurile sale confirmă aşa-numitele tendinţe constructive ale acestuia. Efectul kitsch se vrea în întregime constructiv, din care cauză mulţi (printre ei şi Ischreyt) sînt de părere că principala deosebire dintre kitsch şi pornografie constă în aceea că primul este de fapt imaculat din punct de vedere moral, în timp ce a doua este nemijlocit nocivă. Tendinţa aceasta constructivă străbate kitsch-ul în întregime, dar el nu se mulţumeşte cu atît, ci urmăreşte totodată să făurească pentru omul modern o atmosferă care echivalează, potrivit concepţiei sale, cu aura. Creează deci o pseudoaură, un mediu uniform fals, dar în ultimă instanţă îl construieşte din convenţii, şi încă dintre cele mai goale. Dă impresia că lumea convenţională a burgheziei ar fi lumea convenţională a unei colectivităţi căreia îi sînt proprii nişte legi pozitive. Neagă, cu alte cuvinte, ceea ce este un fapt: atomizarea omului, solitudinea lui, pe care unitatea construită din convenţii stupide o suprimă numai în aparenţă. Forţa capabilă să realizeze această unire nu există, iar dacă dorim într-adevăr să analizăm mai adînc conţinutul social al kitsch-ului, trebuie să luăm ca punct de plecare examinarea pseudoaurei.

Pseudoaura kitsch-ului se supune în aparenţă aceloraşi legităţi ca şi o colectivitate oarecare zidită pe baze emoţionale, ideologice sau religioase reale. Ea îşi propagă propriile ei adevăruri proverbiale de parcă ar fi adevărurile vreunei colectivităţi, vorbeşte despre morală, puritate, omenie întocmai ca şi cum în spatele ei s-ar găsi mediul basmului popular. Celebra maximă a lui Goethe după care „tot ceea ce e viu creează atmosferă în jurul său“ este valabilă pentru artă, kitsch-ul însă, incapabil de a crea atmosferă, postulează în locul ei o pseudoatmosferă sau, mai exact, trimite la aceasta ; de multe ori tocmai prin epigonismul, prin caracterul său epigonic. în acest

sens — în privinţa valorii viziunii — putem într-adevăr vorbi despre devalorizarea valorilor, deoarece kitsch-ul urmează cu fidelitate valorile unor concepţii anterioare. Nu este întîmplător că postimpre- sionisinul, de pildă, alunecă atît de des în kitsch. în cazul acesta, aura reprezintă modul de a vedea pe care l-a elaborat arta anterioară, aleasă ca model. Dacă Merejkowski este tributar artei lui Tolstoi, atunci putem vorbi de trăsături comune între Merejkowski şi Tolstoi. Ele sînt însă într-atît de superficiale, încît romanul istoric tolstoian şi, să zicem, *Iulian Apostatul* al lui Merejkowski, prezintă cel mult asemănări de ordin stilistic.

însemnă deci că retrotrimiterile epigonice pot fi componente ale kitsch-ului, dar nu se identifică cu el, şi-i servesc în cel mai bun caz ca mijloace posibile ale creării pseudoaurei în jurul său. Una dintre cele mai grave probleme ale artei moderne este tocmai lipsa atmosferei din care arta s-ar putea dezvolta organic. Iată de ce arta burgheză caută să realizeze printr-o radiere lăuntrică proprie atmosfera a cărei absenţă o prezumează şi o demonstrează. Din acest punct de vedere este aproape programatic că realismul critic, de la Balzac prin Thomas Mann şi pînă la Styron, ba chiar şi avangarda, de la Kafka pînă la Broch, se confruntă cu un şir întreg de probleme artistice, devenind problematică sub toate aspectele însăşi situaţia artei, care concentrează în reprezentările ei ca într-un focar greutăţile epocii. Kitsch-ul ignoră toate acestea şi vrea să dea impresia că ar dispune de un mediu omogen dătător de viată, iar dacă în romanele kitsch marile opere de artă sau idei ale epocilor precedente joacă rolul de modele, ele nu sînt altceva decît umplutură, elemente estetice şi sociale pentru confecţionarea pseudoaurei.

Este adevărat că tocmai în virtutea înclinaţiei sale spre-exotism kitsch-ul emite adesea pretenţia de a fi un popularizator al cunoştinţelor. Şi, într-adevăr, de multe ori nici nu i se poate contesta, sub raport practic, această calitate. Scriitorul de kitsch caută să afle cînd a ajuns primul elefant pe malurile Mureşului şi cînd au început să se cultive

prima oară cartofi la Arezzo. El cercetează dc asemenea în ce casă a locuit Beethoven şi cam ce fel de tinere fete mai locuiau prin împrejurimi ; stabileşte cu o intui(ie infailibilă care dintre ele era cea mai cochetă şi cam la ce grad de cochetărie au ajuns celelalte. Este şi asta o popularizare de cunoştinţe în felul ei, şi într-un anume context nu putem tăgădui nici chiar însemnătatea unor date istorico-culturale sau biografice pe care autorul de kitsch le prelucrează. Dar nici aici nu este vorba de momente separate, luate individual, ci de conexiunea lor, căci în kitsch asemenea fapte devin interesante ca atare, prin ele însele, fără să aibă vreo contingenţă cu o conexiune ideatică mai profundă.

Citind o observaţie a lui Ezra Pound, potrivit căreia „marea literatură este pur şi simplu o limbă încărcată pînă la limita posibilului de spirit", Heinz Ischreyt adaugă : „Continuînd ideea, am putea spune despre kitsch că este o limbă foarte puţin impregnată de spirit. Acest gol este compensat prin sistemul convenţional de cuvinte şi imagini al limbii, şi printr-o puzderie de afecte necontrolate. «Greşelile de filare» din ţesătura limbii ce se produc în consecinţă, ca şi tonalităţile improprii ale simţirii pot fi evidenţiate cu certitudine numai cu ajutorul analizei. Poezia autentică vizează viaţa omenească reală, dezbate o seamă de valori ale vieţii care pot fi apreciate pozitiv sau negativ, dar trebuie întotdeauna acceptate ca nişte valori adevărate. Kitsch-ul nimereşte alături, deoarece viaţa reală rămîne în afara sferei lui de contemplare. Poezia ne izbeşte ca un trăsnet. Ea ne pune în fată întrebarea : oare aşa să fie ? Kitsch-ul, dimpotrivă, ne adoarme asigurîndu-ne : nu v-am spus-o ?“[<8].

în pasajul de mai sus, Ischreyt arată nu numai că arta are un efect înviorător, în opoziţie cu kitsch-ul care adoarme (fireşte nu în sens literal). Este de asemenea clar că kitsch-ul nu pune niciodată sub semnul întrebării viaţa, ci întăreşte totdeauna ceea ce s-a constituit deja, ceea ce este, în timp ce adevărata artă ne uluieşte mereu. Faptul că kitsch-

ul nu-şi pune întrebări reprezintă un indiciu în privinţa existenţei unui mediu social imuabil a cărui schimbare nici nu e necesară, care durează aşa, şi cu toate că uneori suferim din cauză că mediul este aşa cum este, el poate servi totuşi ca temelie a vieţii.

Dacă luăm, de pildă, celebra *Citadelă* a lui Cronin, observăm că suferinţele eroului principal — medicul — nu sînt în sine mai mici decît, să zicem, ale lui Werther. Dar decisivă nu este suferinţa sau non-suferinţa, ci altceva, şi anume că romanul lui Cronin istoriseşte un destin medical, unde lupta se dă pentru integrare, adevăratul ei ţel fiind însăşi integrarea în societate. Procesul nu se desfăşoară niciodată lin, ni se dezvăluie anumite puncte sensibile ale societăţii. (în chip şi mai desluşit se referă la ele Cronin în romanul său *Sub stele.)* Punctele sensibile rămîn însă izolate, romanul în ansamblu su- gerîndu-ne că este vorba de o lume în care fenomenele sînt rele, pe cînd esenţa este bună. Astfel abordează eroul kitsch esenţa, tinde spre esenţa „materială", „umană", a societăţii, dar aceasta este identic egală cu masa frazelor care reflectă imaginea făurită de lumea burgheză despre ea însăşi. Indiferent că vorbeşte despre vocaţia de medic sau despre iubirea de oameni, fraza tot frază rămîne, ea fiind transformată de mecanismul social într-un simplu cuvînt, căruia în realitate îi corespund cel mult aspiraţiile subiective ale cîtorva persoane. Acestea apoi fie că eşuează, datorită neînţelegerii întîmpinate din partea societăţii, fie că izbutesc să se afirme cu chiu cu vai. Dar în oglinda kitsch-ului greşeala apare în ultimă analiză ca fiind inerentă lumii fenomenale a societăţii, adică comportamentului subiectiv al oamenilor, şi niciodată structurii sociale interne.

Din punctul nostru de vedere prezintă un deosebit interes disputa dintre Karlheinz Deschner şi Giesz. Am văzut deja că, după părerea lui Giesz, viaţa însăşi oferă momente de kitsch. Mai mult, el împărtăşeşte ideea — justă după opinia noastră —

a lui Broch, care îşi găseşte expresia în categoria omului-kitsch. în opoziţie cu aceasta şi pornind de la teza că în natură nu există kitsch, Deschner susţine : „Kitsch-ul e ceva specific uman, dar numai atunci şi numai dacă acest uman — iată ceea ce mi se pare esenţial — s-a alienat, este documentat într-o formă pseudoartistică. Căci, după cum natura ca atare nu poate fi kitsch, tot astfel nici viaţa nu poate fi. Nu împărtăşesc de aceea întru totul părerea lui Ludwig Giesz potrivit căreia kitsch-ul este şi un atribut al vieţii — «există nu numai o cvasiartă kitsch, ci atitudini, conştiinţă de sine, pe scurt viaţă cu trăsături kitsch» — afirmă el. într-adevăr, caracteristica kitsch-ului este neadevărul lui. Viaţa ca atare, adică o stare de conştiinţă, un sentiment în sine niciodată nu pot fi incorecte. Kitsch-ul devine posibil numai atunci cînd un sentiment se fixează literar, se manifestă, în înţelesul larg al cuvîntului, artistic sau modelat. Tocmai de aceea consider falsă afirmaţia susţinută consecvent de Giesz că kitsch-ul a devenit un calificativ estetic numai pentru că nu reprezintă altceva decît condensarea unei experienţe. Şi trăirea cea mai autentică poate sta la baza kitsch-ului. Se degradează în kitsch dacă oglindirea ei este excesiv de încărcată emoţional, cu grijă migăloasă, dar fără har poetic. Kitsch-ul este deci o carenţă tehnică şi nu mai mult. EI poate fi atribuit oricărui document uman, dar niciodată unei vieţi omeneşti. Anumitor cercuri le convine motivarea metafizică a kitsch-ului, aşa cum a procedat Richard Egenter, care a căutat să-l deducă din părintele minciunii, diavolul, din esenţa viciată de păcatul originar al omului. Tot ce e defect artistic se pune pe seama satanei... Cel care nu posedă simţul artei nu poate recunoaşte kitsch-ul. Recunoaşterea kitsch-ului presupune posibilitatea comparării şi capacitate critică. Probabil că aici ne apropiem de aspectul sociologic al fenomenului şi am afirma că kitsch-ul este cam aşa ceva ca arta pentru mase. Ceea ce reprezintă Goethe pentru o anumită categorie de public reprezintă Courths-Mahler pentru o altă categoric" [4]*.

Este vorba aici intr-adevăr de o problemă

socială. Vorbind de omul-kitsch, Giesz o face sub semnul conştiinţei că lumea burgheziei îşi formează propria-i pseudo- gîndire, al cărei corespondent este kitsch-ul. Deschner însă nu poate accepta această argumentare fiindcă vrea să menţină problema pe un plan riguros estetic, şi, după opinia lui, kitsch-ul deserveşte gustul de masă, satisface în chip nemijlocit dorinţa de frumos a maselor populare. Stîrneşte simpatie faptul că nu identifică masele, asemenea lui Ortega, pur şi simplu cu gloata. Dacă ar fi insă consecvent, de pc această poziţie ar trebui să afirme că pentru anumite pături kitsch-ul reprezintă trecerea spre artă. Numai că el ştie deja că „nu este permis să faci compromisuri"[50], adică trebuie să alegi ori kitsch, ori artă.

Reflectînd asupra celor de mai sus, ne vom da seama de insuficienţa metodei lui Deschner. El spune că prin ea însăşi nici natura, nici sentimentul vieţii, oricare ar fi acesta, nu pot fi kitsch. Ceea ce este adevărat. Kitsch-ul în sine nu există. E imposibil să izolăm pc cale de laborator un sentiment al vieţii de un altul. Este vorba numai de faptul — şi considerăm că am reuşit să documentăm afirmaţia în paginile precedente — că în momentul în care un sentiment sau un fenomen natural devine pentru om un lucru în sine existent pe planul contemplării, el se transformă de îndată în kitsch. Dacă vizionarea scenei unui masacru din timpul războiului — într-un film, în realitate sau pe o pînză de Rubens — îi sugerează cuiva reflecţia, dincolo de care nu mai trece, că oamenii sînt îngrozitori şi s-au transformat în nişte fiare, modul lui de a percepe scena vie sau tabloul respectiv va fi, desigur, kitsch, cu toate că sursele obiective nu sînt deloc kitsch, ele fiind în schimb învestite cu această formă de către viziunea izolatoare.

Prin natura lor obiectivă, motivele realităţii nu se caracterizează niciodată prin kitsch, deoarece aici ele apar totdeauna înăuntrul unor conexiuni. Deîndată ce le izolăm însă de sfera realităţii şi le privăm de relaţiile lor reciproce pe planul contemplaţiei, noua lor ipostază le transformă în kitsch. Ca fiinţă raţională, capabilă să-şi aprecieze

sentimentele, situaţia sa, fie prin prisma interdependenţei obiective, fie rupte de aceasta, omul dispune de posibilitatea de a se contempla pe sine, şi la fel şi lumea, ori în mod omenesc, ori la modul kitsch. Omul- kitsch se opreşte la momentul izolării, se fixează aici din cauză că rămîne ancorat în contemplare. De cele mai multe ori fenomenul se petrece sub forma unei animaţii şi febrilităţi de aparenţă. De la reflecţia că oamenii sînt haini şi sălbatici, el poate ajunge prin asociaţie la ideea că şi amanta i-a fost infidelă, apoi că l-a certat şeful ş.a.m.d., descoperind deci mii de analogii, „corelaţii'*. Totul se desfăşoară în planurile asociative ale contemplaţiei şi are un caracter de analogie sau de analogie prin contrast, nicidecum analitic (un indiciu în acest sens ne oferă în primul rînd ideile sau propoziţiile care încep cu „sigur că...“). Adevărata contemplaţie umană este totdeauna analitică (Engels spune că analiza înseamnă a sparge nuca), în opoziţie cu gîndirea kitsch, care în virtutea logicii sale reduse procedează prin analogie. Şi, continuînd ideea lui Engels, putem adăuga că esenţa gîndirii kitsch este aceea de a nu sparge nuca, deoarece ea trebuie poleită şi folosită ca podoabă pentru pomul de iarnă.

Vom mai reveni asupra urmărilor de ordin estetic ale neputinţei acestui gen de asociaţie rapidă şi superficială, ale acestui antianalitism, de a realiza o totalitate intensivă, mai bine zis orice fel de totalitate. Din punct de vedere social, cele de mai sus înseamnă că o critică în limite rezonabile, de suprafaţă este oricînd permisă, fie şi numai pe calea unor serii asociative. Societatea burgheză este însă interesată în menţinerea şi consolidarea acestui nivel al contemplării. Dezobişnuirea de analiză, funcţia socială îndeplinită de kitsch nu înseamnă direct renunţarea obligatorie la gîndire în general sau la tonul critic. Dimpotrivă, gîndirea şi tonul critic se manifestă mult mai drastic la suprafaţa kitsch-ului decît chiar în cele mai profunde idei sociale sau cele mai remarcabile opere de artă. Se creează impresia că ar înfuleca

plin de nesaţ fenomenele vieţii. Dar efectul este doar o pseudomultila- teralitate.

Iată ce este derutant în gîndirea şi în lucrările kitsch în privinţa efectului social al acestuia. Este suficient să ne reamintim de schema cea mai simplă : fabricantul bogat se însoară cu dactilografa săracă, şi tonul critic apare deja limpede. Căci trebuie să recunoaştem din capul locului că situaţia fabricantului bogat este foarte avantajoasă în comparaţie cu cea a bietei dactilografe. Şi trebuie de asemenea să recunoaştem că lucrurile se petrec astfel nu în virtutea calităţilor omeneşti. Formula ne evocă o cugetare a lui Cervantes : „Pe lumea asta nu sînt decît două familii, cea a Posedeştilor şi cea a Deposedeştilor". Mai mult chiar : ne dăm seama că nu-i bine aşa cum este.

Tocmai de aceea orice scamatorie avînd drept scop interpretarea eseistică a tonului critic al lucrărilor kitsch se poate întemeia pe realitate, dar aceasta nu înseamnă nimic, deoarece, în ciuda tonului său critic, *kitsch-ul conservă.* Nota aceasta conservativă nu are nici o legătură cu faptul că kitsch-ul ar înfăţişa ceva din cale-afară de extraordinar şi excepţional. A fi extraordinar este atributul marii arte, căci nici un fel de kitsch nu poate fi atît de excepţional ca tema unei comedii de Shakespeare. Diferitele peripeţii prin care trec doi fraţi gemeni (o fată şi un băiat) ambii crezînd unul despre celălalt că a pierit într-o furtună, în realitate însă amîndoi fiind aruncaţi de valuri pe aceleaşi meleaguri, dar fata fiind deghizată în haine bărbăteşti — iată ceva mai insolit şi mai rar decît fiica antreprenorului care se îndrăgosteşte de unul dintre lucrătorii tatălui. Aşa-numitul factor de raritate nu este deci un argument împotriva kitsch-ului. Trebuie demonstrat în mod concret că kitsch-ul consideră relaţiile sociale pe care le înfăţişează ca nişte simple fapte ; ce-i drept, exprimă şi o oarecare dezaprobare în legătură cu ele, dar caută soluţii în spiritul convenţiilor sociale, trădînd astfel „intenţii de ameliorare”.

Că, de fapt, kitsch-ul strecoară în lume prin

fraudă o aură inexistentă, rezultă clar şi dintr-un articol al lui Antonio Gramsci despre Niccodemi, chiar dacă ideea este formulată cu alte cuvinte : „Dario Niccodemi a creat un adevărat mit scenic. Aşa se explică în bună parte succesele spectaculare ale autorului franco-italian. Ne amintim de ideile lui Richard Wagner despre drama muzicală ; el s-a refugiat în mitologia medievală germană pentru a reuşi o maximă autenticitate poetică în plăsmuirile sale ; pentru a-şi face muzica cît mai sugestivă, el transportă auditoriul în sfere supranaturale, unde limbajul muzical este nu numai posibil, dar şi firesc. Ceea ce însă la Wagner reprezintă năzuinţă spre sinceritate în lumea imaginaţiei sale, la Niccodemi este doar un mijloc de obţinere a succesului. Lumea lui mitică este aristocraţia ; publicul său care umple pînă la refuz teatrul, făcînd rentabil meşteşugul de dramaturg, este mica burghezie. Nesinceritatea lui Niccodemi îşi caută o autojustificare, încercînd să apară naturală şi acceptabilă prin crearea unui mit în jurul său. O idee morală, fie totalmente primară, fie capabilă să exercite o influenţă imediată asupra publicului sentimental — gata oricînd să se lase impresionat sau să verse lacrimi de crocodil —, devine coloana vertebrală a dramei nu prin propria-i forţă, nici prin profundul ei umanism, ci pentru că se comportă ca şi cum ar fi un bisturiu şi ar disocia două clase şi două concepţii, altfel fictive şi artificiale : cea aristocratică şi cea mic-burgheză. Toate ciocnirile ce pot fi produse pe această bază, toate declamaţiile şi predicile ce se pot rosti în astfel de împrejurări, întreaga literatură de joasă speţă, proprie scriitorilor sociali de mîna a treia ai romantismului, ca, de pildă, Eugăne Sue şi Dumas-fiul, îşi dau aici întîlnire, frîng inimile şi culeg aplauze" [51].

Făurirea de mituri, încercată de orice kitsch şi pitită în spatele fiecăruia dintre ele, nu este în fond altceva decît elaborarea unei concepţii colectiv-umane pe temelia căreia pot fi apoi create opere artistice. Astfel rozul sau purpuriul etc. se încarcă în kitsch cu un conţinut de sensuri în mod cu totul

independent de zugrăvire în ansamblul ei, şi anume cu sensurile frumosului, ale liniştii sufleteşti, ale fericirii senine. Ca şi cum ar exista o lume a sensurilor umane, unde rozul ar fi purtătorul direct al unor conţinuturi pe care kitsch-ul i le atribuie. Ca şi cum ar exista un *sensus communis* şi în privinţa detaliilor, absolut independent de locul şi de contextul apariţiei motivului.

Aceasta este, de asemenea, o parte a construirii pseudoaurei, iar unii artişti sînt pur şi simplu de neînţeles dacă pierdem din vedere că polemizează cu ea. înfăţişînd o scenă de dans în grădină, Renoir foloseşte întreg spectrul de culori şi de montaj cu care operează şi kitsch-ul, dar o face în scopuri contrare. E drept că midinetele lui pariziene dansează pe iarba verde, sînt împodobite cu bentiţe şi îmbrăcate în rochii care formează şi accesoriile modelelor pictorului kitsch, numai că în scena respectivă expresia feţelor dansatoarelor trădează o anume tristeţe, singurătate, demascînd deopotrivă realitatea şi viziunea kitsch a realităţii. Kitsch-ul urmează nemijlocit moda, reprezentarea ideală, iar Renoir demonstrează că în privinţa aspectelor exterioare şi fetele lui caută să urmeze întreg sistemul de concepţii al stilului biedermeyer. în spatele biedermeyer-ului se ascund însă probleme umane, ce vin în totală contradicţie cu această afabilitate şi cu spiritul afabil. Iar lui Renoir îi este uneori suficientă doar schimbarea privirii pentru ca din aparenta unitate biedermeyerescă să prindă viaţă o totalitate autentică.

Cele spuse se referă în egală măsură şi la muzică. Valsurile lui Strauss sau operetele lui Offenbach exprimă într-o formă încă elementară plăcerile traiului burghez, bucuria petrecerii timpului liber al orăşenilor. Valsurile de tip Strauss au încă — mutatis mubandis — acelaşi conţinut ca şi *plein air-ul* impresionismului, ele oferă apoteoza respiraţiei libere a vieţii oraşului şi astfel se leagă de dans. Ulterior însă motivul de vals, măsura de trei pătrimi etc. se devalorizează, împreună cu metoda lui Strauss, fiindcă nu-şi mai îndeplineşte

această funcţie, ci devine expresia dulceagă a universului sentimental al omului solitar. Cotitura al cărei început se observă deja la Lehar — în special în *Ev a* — continuă pînă la valsul-şlagăr dulceag şi gol *Două inimi intr-un vals.* Şi procesul pare de nestăvilit. Valsul iniţial, de factură impresionistă, se transformă într-unul postimpresionist, cu caracter epigonic. Chiar şi excursiile prilejuite de ziua de 1 Mai se transformă cu timpul într-o distracţie organizată şi artificială la iarbă verde. La fel se degradează şi divertismentul iniţial din diferitele parcuri distractive şi panoptice. Din vals n-a mai rămas acum decît ameţeala care se cuminţeşte şi — ca o ameţeală abstractă — îmbracă la noi în timp de război fie forma valsului boston *(english waltz),* cu un conţinut erotic sporit, fie aceea a valsurilor de felul „toate trec odată, totul are un sfîrşit“, condimentate cu reflecţii cum ar fi : „fiecare decembrie promite un nou mai'.

Examinînd mai temeinic destinul valsului, putem distinge trei faze în evoluţia lui. Despre prima, aceea a epocii artistice clasice, am amintit deja. In cea de-a doua, el se transformă într-un produs epigonic meşteşugăresc, apelînd pur şi simplu la limbajul muzical specific lui ca gen artistic chipurile făuritor de aură. In sfîrşit, faza a treia coincide cu apropierea valsului de kitsch. în majoritatea cazurilor, el se transformă în kitsch, deoarece în secolul al XX-lea nu mai poate exprima bucuria senină provocată de descoperirea petrecerii timpului în mijlocul naturii. Adăugăm că, în special pe vreme de război sau între cele două războaie mondiale, acest mod de petrecere senină a timpului dispare ca o distracţie accesibilă plebei.

Locul ei îl ocupă valsul, care, mistificînd amintitul element al realităţii, îl transfigurează în aură. Valsul ascunde viitoarea mistică ameţitoare a vieţii, iar dacă se mai poate introduce pe furiş vreun conţinut în el, acesta este un conţinut sexual nemijlocit. Iluziile sfărîmate sînt integrate acum ca atare în vals, creînd astfel un nou strat de iluzii. Ca purtător al unei anume atmosfere, valsul încetează de a mai avea o poziţie distinctă în raport cu

celelalte dansuri de societate, cu tangoul, foxtrotul etc., iar valsul boston marchează tranziţia de la vals la tango. Ca unul dintre numeroasele dansuri, valsul se amestecă cu diversele invenţii la modă *(charleston, lambeth-walk* ş.a.). Nemaifiind decît un număr oarecare printre multe altele, el nu se mai distinge net prin caracterul său de acestea. Atmosfera generală kitsch, dispoziţia sentimentală, de tristeţe molcomă şi de refugiu, îşi pune amprenta pe el, prefăcîndu-l astfel în kitsch obişnuit.

Exemplul muzical-coregrafic citat ne arată cît de complecşi sînt factorii speciali care-şi desfăşoară acţiunea concertată pentru a face apte anumite genuri artistice, ivite iniţial cu scopul de a servi drept mijloc de expresie artistică sau anumite motive de o însemnătate artistică incontestabilă, să îndeplinească cu timpul funcţia de vehiculare a atmosferei kitsch în artă. *Baza de pornire a kitsch-ului o formează întotdeauna epigonismul.* Nu epigonismul face kitsch-ul, dar caracterul epigonic este o condiţie a kitsch-ului. în acelaşi timp el caută să-şi exercite acţiunea socială totdeauna într-un mediu determinat, ţintind parcă mediul în sinul căruia vrea să se facă resimţită. Fără a-şi formula precis ideea, Kellerer se referă la acest lucru în sensul că diferitele particularităţi naţionale conferă o coloratură proprie lucrărilor kitsch, de la o naţiune la alta.

„Concepţia despre o lume kitsch supradimensionată este cu atît mai periculoasă, cu cît se adresează mai organizat maselor, înclinate să privească corelaţiile vieţii dintr-un unghi mai mult sau mai puţin emoţional, excluzînd considerentele de ordin raţional. Publicul german manifestă în chip vizibil o sensibilitate deosebită faţă de asemenea mişcări în domeniul kitsch-ului. Şi aici trebuie să facem apel la cîteva date comparative de psihologia popoarelor în privinţa atitudinii faţă de kitsch... Se vădeşte astfel de ce kitsch-ul specific francez, de pildă,... este considerabil redus ca nocivitate sub raportul efectelor colective: *clarte-rA* francez e capabil să tragă foloase din orice, deci şi din kitsch. într-

adevăr, el foloseşte produsele kitsch erotice nu atît ca un adaos, cît mai ales simbolic stimulator, dînd vieţii ce-i al vieţii. în acest sens, kitsch-ul francez acţionează clar şi univoc. Aşa se explică de ce pentru un observator străin kitsch-ul francez conţine un pronunţat moment comic, deşi francezii îl savurează chiar foarte mult. Cu totul altceva oferă kitsch-ul englez şi cel american. Kitsch-ul englez este colorat de fundalul puritan pe care el a apărut ca un adaos rostit al lucrurilor interzise, iar în Anglia se interzice aproape tot ceea ce face ca viaţa să merite a fi trăită. De aceea din kitsch-ul englezesc lipseşte acea clipire din ochi autoironică, proprie celui francez, care face din el mai degrabă un stimulent decît un adjuvant al excitaţiei. în Statele Unite, unde kitsch-ul se consumă în calitate de truc compensator, realmente studiat, împotriva durităţii vieţii de birou, manipularea kitsch sistematică atinge un apogeu particular. Aici kitsch-ul funcţionează asemenea vitaminelor şi diferitelor pilule de la care se aşteaptă sporirea randamentului uman, devenind un sport compensator obligatoriu şi serios. Cît despre pericolele pe care le prezintă otrava psihică a kitsch-ului, o dovadă elocventă o constituie datele statistice, care arată că numărul pacienţilor psihiatrilor nord-americani este cel mai ridicat din lume“ [52].

Oricît de superficială ar fi observaţia lui Kellerer — căci în realitate kitsch-ul american cunoaşte aceeaşi răspîn- dire în Germania occidentală ca şi cel vest-german în Anglia etc —, ea sesizează existenţa unui mediu naţional primar şi a unei particularităţi caracterologice naţionale proprii kitsch-ului. Kitsch-ul maghiar, de pildă — cu excepţia doamnei Beniczky Bajza Lenke — s-a manifestat îndeosebi sub forma teatrului popular, străbătînd de asemenea un drum de la Szigligeti pînă la teatrul popular modern, deci pînă la Csizmarek, spre exemplu. Caracteristic genului este un tip de romantism ţărănesc de concepţie nobiliară sau cel puţin *gentry,* care nu se regăseşte în această formă în nici o altă parte. Teatrul popular sicilian este de sorginte diferită, mai

naturalistă, iar înrudirea sa cu aşa-numitul verism, din care s-a alimentat şi neorealismul de mai tîrziu, nu este întâmplătoare.

In comparaţie cu ea, ţăranul confecţionat al teatrului popular maghiar constituie un fenomen singular. El se întâlneşte nu numai aici, dar îl recunoaştem în numeroase variante, începînd cu Gore Gâbor al lui Gârdonyi şi pînă la portretizările de ţărani din perioada interbelică. De altfel kitsch-ul maghiar, cu sentimentalismul şi aluziile sale sexuale mai mult sau mai puţin voalate, este o specialitate a scriitoarelor cum ar fi Erdos Ren6e, Szily Leontine, Tormay Cecile şi altele de acelaşi gen.

Dincolo însă de coloratura gentroidă, ele nu oferă nimic nou, ci sînt o copiere a metodei lui Courths-Mahler, tot aşa cum stilul doamnei Beniczky a fost, la timpul său, corespondentul maghiar al stilului Eschstruth. Servilismul culturii maghiare la nivel inferior şi la nivel oficial, în raport cu cultura germană, poate fi examinat, în manifestarea sa nemijlocită, cel mai bine pe metoda kitsch-ului.

Cosmopolitismul kitsch-ului nu contrazice nicidecum caracterul sau naţionalist. Metodele cu care din timp în timp se mîndreşte francezul Marius pot servi şi la realizarea Heimatkunst-ului. Cît despre conţinutul acestui patriotism, sub aspectul atitudinilor omeneşti el este excelent caracterizat în nuvela *Bulgăre de seu* de Maupassant, în care burghezii francezi îndeamnă o femeie de moravuri uşoare la amabilitate faţă de ofiţerii prusaci, pentru ca apoi tot ei, ca cetăţeni cu moralitate exemplară şi buni patrioţi ce sînt, s-o trateze cu dispreţ, deşi această femeie de stradă iniţial îi ura din inimă pe prusaci. Totuşi, din punct de vedere metodologic, orice kitsch are cel mult o coloratură naţională corespunzătoare mediului vizat în principal, în privinţa conţinutului însă el nu are nici o contingenţă cu adevăratul specific naţional.

Probabil că tocmai caracteristicile enumerate au acreditat opinia potrivit căreia *in ultimă analiză kitsch-ul are un caracter mic-burghez.* Ideea are

doar o întemeiere abstractă, deoarece depinde de ceea ce înţelegem noi prin a fi mic-burghez.

Mica burghezie suferă transformări însemnate de-a lungul istoriei, jucînd deseori un rol istoric progresist pe plan ideologic, afectiv şi ca creatoare a unei anumite atmosfere. Muzicianul din *Intrigă şi iubire,* Miller, este prototipul micului burghez. El se comportă ca un om de caracter, cel puţin în casa lui, la ceea ce, în general vorbind, nu te poţi aştepta din partea micului burghez. De asemenea, o bună parte a micii burghezii a avut, în Franţa, de pildă, o atitudine pozitivă în timpul Rezistenţei, cu toate că nu-i mai puţin adevărat că o altă parte s-a situat în tabăra adversă.

în măsura în care noi îl identificăm pe micul burghez cu filistinul, definiţia lui capătă un sens mai categoric. Dar identificarea este legitimă numai de la caz la caz. Filistinul care nu-i dispus să iasă din cercul său şi care judecă lumea numai prin optica acestui cerc devine într-adevăr un material cît se poate de potrivit pentru kitsch.

Se ştie că deja Goethe a vorbit în mai multe rînduri despre filistin. Cîteodată îl numea găgăuţă plină de sine pe care doar frica şi speranţa îl ţin în viaţă şi se bi- zuie pe mila Domnului. Alteori scria că poeziile sînt nişte geamuri colorate, dar, dacă privim în catedrală dinspre piaţă, totul pare întunecat şi obscur, şi tocmai aşa percepe filistinul poezia, care în ochii lui este purtătoarea întunericului şi a obscurităţii. Cu alte cuvinte, Goethe îl descrie pe filistin sub aspect moral ca pe depozitarul aşteptărilor, al speranţei, al exigentelor, iar din punct de vedere estetic ca fiind incapabil de a trăi plăcerea artistică.

Filistinul nu este legat însă de o pătură socială, deoarece statutul lui poate fi aplicat oricărui cetăţean care acceptă într-o formă sau alta lumea convenţiilor, şi o acceptă numai pe aceasta. Dacă omul inteligent se întreabă cum este universul, pe filistin, adică pe omul- kitsch (o expresie plastică pentru desemnarea filistinului), îl interesează în ce măsură îi poate servi universul drept decor. Unul formulează problema în termenii : care să fie relaţia mea faţă dc procesele ce se desfăşoară în

lume, celălalt dimpotrivă : cum se raportează tendinţele acestei lumi faţă de mine. Lozinca „Wie steht mir das Universum ?“ (Cum îmi stă universul ?) este în cele mai dese cazuri punctul de plecare al gîndirii superficiale.

Atitudinea aceasta egocentrică nu exclude cîtuşi de puţin posibilitatea ca lumea exterioară să i se pară omului-kitsch alcătuită dintr-un şir de fenomene exotice. Este tocmai ceea ce am desemnat prin termenul exotic. Lumea compare în faţa filistinului în alienarea sa totală, ca o lume îndepărtată, dincolo de zări, admirată sau condamnată de el. Iar kitsch-ul i-o oferă pe aceasta împreună cu sentimentele ce-i sînt intime şi prind contururi rotunjindu-se în cercul lui, în circumscrierea lui locală. Iată un exemplu :

„Stăteam în pat sau mai bine zis aveam o indispoziţie cînd un unchi al meu din Berlin-Charlottenburg, un aşa- numit unchi din Occident, îşi făcu apariţia cu o revistă ilustrată în mînă. Lecturi uşoare — ce-i trebuie bolnavului. Unchiul plecă, revista rămase.

Ştiaţi oare dv. că Barbara Logan călăreşte în fiece dimineaţă pe un leu ? Hotărît lucru, eu nu ştiam. N-am ştiut niciodată că dimineţile călăreşte şi încă zilnic. Dar nici acum n-am habar cine-i Barbara Logan şi toată afacerea mi-e indiferentă.

îşi ţine Martine Carol pe etajera din baie trei sute de porţii de cremă pentru ten ? Nici măcar n-am bănuit aşa ceva, pentru că nu am fost niciodată în baia Martinei Carol. Eu n-aş fi estimat la această cifră cantitatea porţiilor. Gradul ei de frumuseţe permite aprecierea că o obţine doar din patruzecişipatru-patruzecişicinci de porţii. Deşi nu-i exclus că cele trei sute de porţii le păstrează din precauţie.

...Că automobilul lui Romy Schneider se numeşte Jockele? Frumos, foarte frumos... Ştiaţi că Ingrid Andree colecţionează reproduceri Van Gogh ? Eu credeam că, de fapt, colecţionează reproduceri după operele lui Van Gogh. In schimb, Marilyn Monroe primeşte săptămînal cinci mii de scrisori de dragoste ; şi atunci m-am întrebat : cine-i acela care le numără exact ?“ ”.

Aşa este. Magazinele ilustrate satisfac, de regulă, asemenea nevoi de kitsch. A avea cunoştinţe despre lume, dar astfel ca să nu afli nimic esenţial, doar ceea ce este insignifiant, ceea ce oferă informaţii cel mult despre diverse hobby-uri etc. A comunica, a-i informa deci pe oameni dar numai despre ceea ce este complet lipsit de valoare informaţională. A comunica, însă de pe poziţiile viziunii de lacheu.

Kitsch-ul împînzeşte toate domeniile vieţii, există în publicistică, sub forma figurilor de pitici din grădină, în afecte şi în gîndire, în măsura în care aici se poate vorbi de gîndire. Acest mod de a vedea, care nu e pur şi simplu de origine mic-burgheză, ci filistină, care s-a împăcat pe deplin cu lumea, cu toate că bom- băneşte într-una, îşi face apariţia în toate sferele vieţii. Bombăneala întregeşte armonia, fiind în acelaşi timp unul din izvoarele şi efectul viziunii de lacheu. Este vorba, aşadar, de o devalorizare socială generală, şi nu de aceea a unor valori. O parte a societăţii suferă o devalorizare ce cuprinde întregul domeniu al spiritului. Ea este nevoită să asimileze o anumită cultură, dar o poate face numai într-o formă devalorizată, sub forma pseudoculturii, adică golită de conţinut. Ceea ce ne în dreptăţeşte să afirmăm că, *de fafst, kitsch-ul este un mecanism de stăvilire a fluxului culturii autentice către mase,* şi anume unul care se bucură de sprijin social. Şi chiar dacă acest sprijin se acordă de la bun început mult mai indirect decît s-ar putea crede, el este totuşi foarte eficace, în ciuda caracterului său mediat, transmis prin mijlocirea atmosferei sociale.

Sprijinul social nu se întemeiază în primul rînd pe declaraţiile exprese ale cutărui sau cutărui om politic în favoarea kitsch-ului, deşi asemenea exemple se găsesc, şi nu mai departe decît în istoria Ungariei capitaliste. Astfel, la începutul secolului, ca expresie a opoziţiei oficiale faţă de poezia lui Ady, guvernul lui Tisza Istvân[‡‡] l-a susţinut pe un Szabolcska Mihâly, pe un Gyoni

‡‡ **Prim-ministru între 1903 — 1905 şi 1913 — 1917. — *Nota traci.***

Geza şi chiar pe un Posa Lajos. Această atitudine a rămas neschimbată şi în continuare, în perioada regimului hor- thist, cînd pentru educaţia copiilor se făcea apel cu consecvenţă la operele lui P6sa Lajos şi ale doamnei Papp- Vâry, nemaivorbind de cele mai plate scrieri ale lui Herczeg Ferenc, de asemenea incluse în manualele şcolare.

Totuşi sprijinul direct constituie o excepţie, cel indirect fiind fenomenul mai general. Asta înseamnează că diferite instituţii şi-au adaptat caracterul, ca şi mo- bilurile lor, kitsch-ajlui, sau că unele au fost iniţiate în scopul promovării kitsch-ului. Este limpede că nici Stahl- helm-ul ori alte asemenea asociaţii camaradereşti, ca dealtfel nici Armata Salvării şi nici predicile duminicale nu vizau prin ele înseşi susţinerea kitsch-ului. Totuşi, pînă la urmă ele fundamentează atmosfera kitsch-ului, căci predicile, de pildă, sînt, în ultimă analiză, de cele mai multe ori expresia banalizată a unor teze religioase foarte propice gîndiri; kitsch. Ar fi de prisos să mai amintim că, potrivit opiniei generale, predica duminicală, ca şi întreaga slujbă religioasă stau sub semnul aceleiaşi aure care caracteriza odinioară o colectivitate unitară, poate chiar împreună cu păstorul ei sufletesc. Iar faptul că astăzi şi în acest domeniu avem de-a face cu o pseudoaură, abia necesită vreo demonstraţie.

Şi dacă la cele spuse adăugăm că abuzul în folosirea mijloacelor de comunicaţie de masă, barurile, posibilităţile de distracţie în masă etc. produc uneori efecte foarte similare, devine limpede cît de numeroase sînt mijloacele de care dispune societatea burgheză pentru a crea atmosfera prielnică kitsch-ului.

Opoziţia din rîndurile criticilor culturii de la sfîrşitul secolului trecut a sesizat de timpuriu direcţia în care evoluau evenimentele. De pildă, analiza întreprinsă de Kierkcgaard este valabilă şi astăzi ea o imagine generală a situaţiei :

„Prin însufleţirea sa pătimaşă, urmată apoi de o indolentă apatică, epoca noastră se apropie extrem de mult de comic ; cel care înţelege însă comicul va recunoaşte uşor că comicul se află în cu totul altă parte fa(ă de ceea ce îşi închipuie epoca

noastră. De asemenea, el îşi va da seama că în ziua de azi satira — dacă în general ea poate fi utilă şi nu devine mult prea dăunătoare pentru a fi autentică — trebuie să se definească neapărat printr-o concepţie etică consecventă şi solid fundamentată, printr-un dezinteres care merge pînă la sacrificiu, o elevată distincţie, indiferentă fată de momentul istoric, altfel doctoria riscă să fie incomparabil mai periculoasă decît însăşi boala. Comicul rezidă tocmai în aceea că o asemenea epocă vrea să fie foarte originală, acordînd prea multă grijă comicului ; este, de fapt, ultimul tur de joc. De ce anume să se simtă ataşată o epocă suprareflectată în privinţa comicului ? Lipsită de pasiuni, ea nu posedă valută afectivă în erotic, nu dispune de valută de entuziasm şi intimitate în domeniul politic şi religios şi nu are nici un fel de valută de căsătorie, de cucernicie sau de admiraţie în viaţa publică de toate zilele. Are în schimb valută de glume, ce-i drept fără acoperire, şi ironizează via(a chiar dacă nu primeşte în schimb decît rîsetele zgomotoase ale mulţimii. A fi glumeţ cînd nu posezi o bogăţie lăuntrică înseamnă a fi risipitor şi totodată a duce lipsa celor mai elementare necesităţi vitale sau, cum spune zicala : să-ţi vinzi izmenele ca să-ţi cumperi perucă. Insă o epocă fără pasiuni nu are valută ; totul se converteşte în «reprezentativitate». Există anumite expresii şi mentalităţi — în parte adevărate şi inteligente, dar lipsite de suflet — care sînt la modă în popor; totuşi, nu există erou, amant gînditor sau cavaler al credinţei, nu există persoană, cu tărie morală sau desperată, care să garanteze pentru ceea ce a trăit într-o formă primitivă şi plenară. Şi la fel cum foşnetul produs de bancnotele în circulaţia lor neîntreruptă de la un om la altul îi trezeşte dorinţa după clinchetul monezilor, tot astfel în epoca noastră el aspiră la un pic de originalitate. Dar ce poate fi mai original, sau în orice caz mai frapant ca o glumă, ca primul boboc primăvăratic şi fibrele fragile ale primei legume... Şi acum să presupunem că sublimarea febrei entuziasmului pătimaş merge atît de departe, încît gluma, acest accident divin..., trece

în contrariul ei absolut minor, într-o trivială trebuinţă vitală, astfel că fabricarea şi inventarea, răspîndirea, recondiţionarea şi punerea în vînzare a glumelor vechi şi noi se recomandă ca o activitate comercială şi de subzistenţă aducătoare de profit : ce straşnică epigramă la adresa epocii anecdotelor" [M].

Citatul reprodus ni-l înfăţişează pe Kierkegaard drept unul dintre cei mai pertinenţi critici ai timpului. El sesizează că *umorul,* capabil uneori să ne ajute să transcendent pe plan social sentimentele şi tendinţele kitsch, degenerează el însuşi, devenind o componentă a lumii kitsch. Şi nu este deloc întîmplător că această lume kitsch s-a dezvoltat în formele sale cele mai senine în primul rînd în Anglia epocii victoriene, apoi în Germania de după 1870, în Ungaria de după 1867 etc., deoarece tendinţele ei corespundeau cel mai bine stării de spirit a burghezului mijlociu. Este perioada aşa-numitei păci fericite, cînd burghezul se legăna în iluzia că războaiele sîngeroase din Europa au luat sfîrşit, că prosperitatea — exceptînd anumite împrejurări tulburătoare — este permanentă şi va continua, că naţionalismul şi-a încheiat, în esenţă, opera, încoronînd-o prin înfiinţarea statelor europene naţionale, care păreau toate state naţionale independente. Kitsch-ul îşi găsise deci un teren cu adevărat fertil. Burghezia în general, şi nu numai mica burghezie, devenise receptivă la kitsch.

Urmarea a fost că cerul albastru cu nouraşi albi, devenit un ideal al picturii, şi reprezentarea imagistică a grozăviilor războiului s-au intîlnit, întregindu-se reciprqc. Unul însemna că în prezent trăim vremuri calme, frumoase, cealaltă că furtunile sînt de domeniul trecutului. Pictura epigonică de fresce, urmînd principiile academismului, a deviat în direcţia kitsch-ului un curent artistic existent, deşi, în sine, el însuşi problematic, şi astfel a luat naştere acea concepţie biedermeyer, caracteristică epocii. Aşadar, kitsch-ul este legat şi istoric şi social de tendinţele

apologetice ale lumii burgheze.

Dar ca să continuăm ideea, tendinţa şi atmosfera apologetică este pregătită deopotrivă de biserică şi de sistemul de banalităţi ce se propagă în mod spontan, prin intermediul logicii reduse. Cat de interesată se arată biserica în răspîndirea sentimentelor de acest tip ne-o arată culegerea apărută în 1961, sub îngrijirea lui Erich Getto, care poartă titlul *Cotidianul în scurte istorii,* iar în subtitlu *Material de lectură şi expunere pentru lecţii de catehism şi în grup.* Culegerea, în care ici-colo găsim şi cîte un fragment extras din opere ale unor scriitori de valoare, este, în ultimă instanţă, o culegere kitsch. Nimic de zis, temele abordate sînt într-adevăr teme de morală, ca, de pildă, exemplul pozitiv, etica muncii, supunerea, conştiinţa şi lipsa de conştiinţă etc. Mai mult decît atît, atenţiei îngrijitorului de ediţie nu-i scapă nici probleme cum ar fi comunismul, sinuciderea, instinctele ş.a. Printre titlurile inserate în volum amintim : *„li eşti prieten şefului tău* ?". Iar răspunsul, la capătul unei lungi istorii, este următorul : „Patronul este şi el un om, şi de el depinde propăşirea ta în viaţă. Dacă te identifici cu interesele lui şi vei face din proprie iniţiativă mai mult decît se aşteaptă de la tine, vei avea succes în carieră şi în viaţă'[5S].

Se poate însă afirma şi la modul general că broşurile „de lămurire", micile catehisme şi codurile morale ce sc găsesc în bibliotecile diferitelor organizaţii de tineret şi şcolare nu sînt nici ele mai puţin apte să fundamenteze mentalitatea kitsch. Am putea spune chiar că nouă-zeci la sută din manualele de etică şi estetică joacă de multe ori — şi nu numai în condiţiile burgheziei — rolul de propagatoare şi inspiratoare ale acestei mentalităţi.

Dispariţia ţelurilor comune şi a sentimentelor colective autentice reprezintă deci calea ce duce drept spre kitsch. Iar cîtă vreme masele şi arta nu-şi îndreaptă privirile spre scopuri obşteşti, depăşirea kitsch-ului va fi imposibilă. Iată de ce dezvoltarea artei moderne s-a desfăşurat în chip necesar în sînul unor colectivităţi. Nu discutăm aici conţinutul concret al colectivităţilor respective,

nici problematica legată de acest conţinut — ba ne-am referit într-un anumit sens chiar la colectivităţi cu tendinţe de-a dreptul opuse sub raportul conţinutului. De astă dată ne interesează numai trăsătura comună a acestor colectivităţi, şi anume că ele exprimau un ţel comunitar şi o mişcare istorică autentice.

Aşa-numitele asociaţii de tot felul erau nişte pseudoco- lectivităţi care năzuiau să remodeleze întreaga societate după chipul şi asemănarea lor. Radical deosebit este însă caracterul colectivelor de creaţie care-şi fixează drept obiectiv doar *analiza realităţii* şi care-şi desfăşoară activitatea pe acest tărîm. Din ele fac parte acele mişcări artistice organizate, de la impresioniştî şi futurişti pînă la expresionişti şi suprarealişti, al căror ţel comun era repudierea stărilor sufleteşti de suprafaţă şi înfăptuirea a ceva nou în lumea artelor, ca şi în realitate. Şi tot acesta este şi sensul legăturii pe care marea artă o stabileşte cu mişcările istorice, cu tendinţele istoriceşte greu de interpretat, imposibil de apreciat deodată şi în chip nemijlocit. Este interesant de observat cum se realizează acest moment deja la Tolstoi, şi anume atunci cînd în *Război şi pace* el îşi propune să zugrăvească o perioadă determinată, precum şi tipuri ale mişcării francmasonice. Acelaşi lucru îl descoperim, să zicem, şi în pictura lui Camille Pissarro, care de asemenea surprinde potenţialităţile de frumos şi încărcătura problematică a unui fenomen cu totul nou cînd proiectează în faţa noastră cu mijloacele picturii lumea gărilor ; o noutate similară reprezintă şi aplecarea lui Bartdk asupra unei lumi, pentru mulţi emoţional-haotică în aparenţă, pe care el o scoate la suprafaţă din cele mai adînci straturi ale folclorului Europei centrale.

Ceea ce nu înseamnă că toate marile înfăptuiri ale artei de la sfîrşitul secolului al XlX-lea şi în secolul al XX-lea ar fi legate de activitatea unor colective de creaţie, căci în cazul lui Thomas Mann sau al lui Bartdk, de pildă, nu este vorba de un astfel de colectiv în sensul amintit la impresionişti. Numai că aceştia din urmă demonstrează faptul izolării colectivelor înseşi, inexistenţa unei aure

generale pentru toate, fiindcă ceea ce există este pseudoaura, adică mediul nutritiv al kitsch-ului.

Am văzut deci că analiza lui Kierkegaard privind degradarea vieţii s-a dovedit a fi nu numai justă, dai că arta modernă tratează, în cea mai mare parte a ei, degradarea vieţii ca un fapt, ca un fenomen real. Aşa se explică de ce în centrul zugrăvirii artistice sînt plasate din cînd în cînd fenomene care ilustrează cum nu se poate mai bine viata degradată. Este suficient să amintim exemplul Armatei Salvării din drama lui Ber- nard Shaw *Maiorul Barbara,* unde maiorul Barbara, însufleţit ofiţer al Armatei Salvării, se mărită în cele din urmă cu un fabricant de tunuri. Că problema nu şi-a pierdut nici pînă astăzi actualitatea, că anumite organizaţii, ca, de pildă, Armata Salvării, nu sînt altceva decît propagatoare ale mentalităţii kitsch, rezultă limpede şi dintr-o splendidă descriere plină de ironie a lui William Styron din *îmi ia foc casa,* cînd tînărul Cass Kinsolving este sedus de o tînără propagandistă a unei secte, iar scena de amor ne dezvăluie cît de formală este legătura acestei fete cu organizaţia religioasă respectivă.

Aşadar, spiritul de club şi de cazino reprezintă, în majoritatea cazurilor, o şcoală de pregătire a spiritului kitsch. Nu întîmplător am amintit, în legătură cu kitsch-ul şi cu omul kitsch, de acel strateg de cafenea a cărui logică redusă şi al cărui interes pentru exotism sînt deopotrivă indicii ale kitsch-ului. în felul acesta deci, asociaţiile neoficiale, formaţiile avînd un anumit conţinut, pînă şi cele mai comune formaţii ale vieţii moderne din marile oraşe afinează terenul în care rodeşte superficialitatea. Şi tot Kierkegaard a fost acela care a sesizat fenomenul :

„Ce este flecăreala ? Suprimarea disjuncţiei pline de pasiune. Numai cel care ştie să tacă într-un mod esenţial ştie să şi vorbească în mod esenţial. Numai cel care ştie să tacă într-un mod esenţial ştie să acţioneze într-un mod esenţial. A fi tăcut înseamnă a fi interiorizat. Flecăreala anticipează vorbirea esenţializată, iar exterioritatea reflecţiei slăbeşte fapta, şi anume sub semnul

anticipării. Acela însă care este în stare să spună esenţialul ştiind să tacă trebuie să vorbească nu despre pluralitate, ci despre unic şi va găsi timp pentru vorbire şi pentru tăcere. Flecăreala cîştigă teren extensiv : flecăreşte despre orice şi-i scapă unica problemă. Dacă într-o epocă oarecare indivizii nu se vor introverti, nu se vor întoarce către mulţumirea liniştită, starea satisfăcută a spiritului, interiorizarea religioasă, ci spre o relaţie reflexivă pe care o caută în afară..., atunci se iveşte flecăreala. Acţiunea majoră oferă epocii pasionale (întrucît unul vor- beştc altuia) o temă de discuţie; toţi vor să vorbească despre acelaşi lucru, poeţii îl cîntă, discuţiile îl repetă ca un ecou şi saluturile rostite de cei ce se întîlnesc conţin referiri la acest unic subiect. Este unul şi acelaşi lucru. Dimpotrivă, flecăreala trebuie să dispună de mult material pentru flecăreală... Pentru flecăreală din momentul instalării tăcerii se aşterne cenuşiul, deoarece acesta face evident vidul“ [56].

Observăm deci că noţiunea de kitsch nu este fixată din punct de vedere social, întrucît acesta nu este propriu unei singure clase sau pături. Este în schimb fixat socio-istoric, deoarece face parte din *procesele de alienare şi de vidare a lumii burgheze.* Această lume încearcă să compenseze prin cuvinte ceea ce lipseşte ca gîndire, iar în consecinţă cuvintele se golesc complet de conţinut. O mare de cuvinte goale, grămezi de epitete şi metafore hilare, mai precis o pseudoartă clădită pe neant, care exprimă, de fapt, neantul, vidul. Încă de la sfîrşitul secolului trecut kitsch-ul devine expresia nemijlocită a neantului în toate domeniile vieţii. Situaţia se complică şi mai mult în epoca imperialismului, cînd kitsch-ul, pe de o parte, vine în contact cu fenomene dintre cele mai moderne, produse ale societăţii de consum, iar pe de altă parte, apare ca însoţitor al unor mişcări de masă reacţionare. Este o nouă epocă pentru kitsch, cu forme de manifestare noi şi la fel de goale, a căror esenţă o vom analiza în capitolul următor.

KITSCH-UL ÎN EPOCA IMPERIALISMULUI

Kitsch-ul şi fascismul

Din analiza întreprinsă cititorul atent şi-a putut da seama că omul-kitsch şi cultul kitsch-ului au ajuns la cea mai specifică formă de împlinire în condiţiile fascismului. Afirmaţia este atît de evidentă, încît nu necesită nici o argumentare suplimentară. Am vrea să ne oprim acum doar la cîteva fapte caracteristice în general pentru politica culturală a fascismului. în cadrul ei, kitsch-ul a jucat un rol deosebit de important. Arta atît de înfloritoare a republicii de la Weimar a fost aproape complet distrusă în timpul hitlerismului. Ceea ce în timpul republicii de la Weimar era socotit drept un act artistic remarcabil (ca, de exemplu, filmul expresionist *Dr. Caligari* sau interesantele pelicule ale lui Pabst etc.) a fost, fireşte, scos de pe ordinea zilei. Toate au fost trecute în rîndul categoriei aşa-numitei arte degenerate. Regimul nazist decreta orice artă modernă artă degenerată, independent de mijloacele avangardiste sau realiste prin care încerca depăşirea kitsch-ului.

Acelaşi lucru este valabil şi pentru literatură. Preşedintele Academiei germane de poezie, Hans Johst, declara, de pildă : „Thomas Mann, Heinrich Mann, Werfel, Kellermann, Fulda, Doblin, Unruh etc. sînt scriitori liberali reacţionari, care oficial nu mai pot intra în nici un fel de relaţii cu noţiunea de poezie germană"[s?].

Iată un alt exemplu. Cînd se ardeau cărţile, s-a petrecut următoarea scenă :

„Primul crainic : împotriva luptei de clasă şi a materialismului, în interesul comunităţii populare şi al atitudinii idealiste în viaţă, dau pradă

flăcărilor scrierile lui Marx şi Kautsky.

Al doilea crainic : împotriva decadenţei şi a decăderii morale, în interesul educaţiei familiale şi al moralei, precum şi în interesul statului, dau pradă flăcărilor scrierile lui Heinrich Mann, Emst Glaeser şi Erich Kăstner.

Al treilea crainic : împotriva superficialităţii sentimentale şi a trădării politice, în interesul devotamentului faţă de popor şi de stat, dau pradă flăcărilor scrierile lui Friedrich Wilhelm Forster.

Al patrulea crainic : împotriva supraestimării vieţii instinctuale ce tulbură sufletele, în interesul nobleţei sufleteşti a omului, dau pradă flăcărilor scrierile lui Siegmund l'reud.

Al cincilea crainic: împotriva falsificării istoriei şi a desconsiderării marilor figuri ale naţiunii noastre, în interesul respectării trecutului nostru, dau pradă flăcărilor scrierile lui Emil Ludwig şi Werner Hegemann.

Al şaselea crainic : împotriva jurnalismului democratic, cu caracter evreiesc, străin de popor, în interesul participării responsabile la munca de construcţie naţională, dau pradă flăcărilor scrierile lui Theodor Wolff şi Georg Bernhard.

Al şaptelea crainic : împotriva trădării literare a solda- ţilor din războiul mondial, în interesul educaţiei poporului, în spiritul adevărului, dau pradă flăcărilor scrierile lui Erich Maria Remarque.

Al optulea crainic : Pentru înceţoşarca limbii germane, în interesul cultivării acestui bun preţios al poporului nostru, dau pradă flăcărilor scrierile lui Alfred Kerr.

Al nouălea crainic : Pentru obrăznicie şi temeritate, în interesul stimei şi al aprecierii spiritului nemuritor al poporului german, flăcările să înghită scrierile lui Tuchol- sky şi Ossietzky" [68],

Acest reportaj datat din 12 mai 1933 ne arată care erau scriitorii în primul rînd vizaţi de ideologia fascistă spre a fi trimişi pe rug. Desigur, profeţia lui Heine s-a împlinit, căci acolo unde se ard cărţi, acolo sînt arşi şi oameni, iar drumul fascismului german ducea în linie dreaptă de la

spiritul kitsch spre barbarie. Bineînţeles, de aici nu rezultă că spiritul kitsch ar fi neapărat barbar, ci numai că posibilitatea barbariei este conţinută într-o măsură însemnată în spiritul kisch, că barbaria constituie mediul prielnic dezvoltării formei adevărate a spiritului kitsch.

Mijloacele folosite de partidul nazist erau toate aplicaţii perfect conştiente ale kitsch-ului : începînd cu faptul că Hitler îşi ţinea discursurile cu predilecţie seara, fiindcă atunci capacitatea de rezistenţă a oamenilor diminua, iar spaţiile deschise erau îngrădite prin luminile reflectoarelor pentru a spori efectul ; continuînd cu modul său de argumentare, care corespundea întotdeauna logicii reduse. Nu este întîmplător de aceea că în epoca hitleristă nu s-a născut nici o creaţie artistică cît de cît valoroasă, şi, cu toate că producţia oficială de filme ale studiourilor UFA a fost abundentă, cele mai caracteristice creaţii sînt kitsch-uri de tipul *Preotul din Kirchfeld,* un film despre dragostea dintre un preot şi o fată de la ţară, sau abjecţii de felul filmului *Evreul Siiss.*

O justă, deşi succintă, caracterizare a literaturii acestei epoci o găsim în lucrarea lui Georg Lukâcs *Scurtă istorie a literaturii germane moderne,* în care se arată că pînă şi scriitorii rămaşi în libertate şi-au pierdut dreptul exprimării libere a părerilor lor literare : „Cînd după perioada de teroare a marii revoluţii franceze abatele Sieyfcs a fost întrebat ce a făcut în acele vremuri, se zice că ar fi răspuns : *J'ai vecu* (Am supravieţuit — *H.I.).* Acesta este rezultatul cel mai favorabil cu care se pot lăuda scriitorii cei mai buni şi cei mai cinstiţi din punct de vedere literar din Germania lui Hitler“ [59].

Acelaşi proces s-a desfăşurat şi în domeniul celorlalte arte. Operele lui Oskar Kokoschka sau ale Kăthei Koll- witz au fost trecute în categoria artelor degenerate, la fel şi muzica lui Schonberg, Webern sau Alban Berg. Arta a fost în întregime îndepărtată din viaţă, ceea ce a determinat interzicerea în deceniul al patrulea pînă şi a operei *Don Carlos,* iar Germania nazistă a iniţiat o campanie de atacuri nu numai împotriva lui Heine, ale cărui opere au fost de 'la bun început

condamnate la ardere pe rug ca aparţinînd unui evreu, dar şi împotriva lui Goethe, Schiller, Holderlin.

Iată cîteva exemple : „Intr-adevăr, se mai găsesc în Germania — ţara unei culturi care a supravieţuit sie înseşi — ici şi colo moşnegi între 20 şi 90 de ani, convinşi că limbajul poeziei trebuie să fie astfel cum ar scrie Goethe şi Holderlin dacă ar trăi. Dar umaniştilor de muzeu li se opune falanga sănătoasă a tineretului naţional- socialist"[80]. „Drumurile umaniste ale lui Schiller nu mai sînt drumurile noastre, entuziaştii frumosului sînt morţi, outsider-ii estetici ai vieţii au degenerat demult" •*. Fără a mai vorbi de faptul că este condamnat şi Lessing, deoarece, potrivit analizei lui, autorul istoriei lui Laocoon, Homer, întrevede superioritatea culturii eline în aceea că grecul îndrăzneşte să plîngă, în timp ce barbarul nu, or, după Hermann Harder, o asemenea concepţie nu poale fi în nici un fel conciliată cu idealul german[82].

Ideologia nazistă a reuşit să submineze, aşadar, toate formele artei, atît cele tradiţionale, cît şi cele moderne, nemairămînînd altceva decît kitsch-ul evident. Din întreaga cultură modernă s-au păstrat doar scriitori de kitsch de tipul lui Ewers şi Blunck, iar tradiţiile cu adevărat respectate s-au restrîns la nume ca Nietzsche, Wagner şi, pe alocuri, la scriitorii romantici. (Depăşind cadrul lucrării de faţă, analiza evenimentelor şi a criticilor legate de Gerhard Hauptmann, Ernst Junger şi Gottfried Benn ar merita, poate, să formeze obiectul unei expuneri separate. Este însă limpede că adevăratele aspiraţii artistice ale fiecăruia s-au lovit de puternice obstacole. Dealtfel, re- ferindu-se la Junger, Karlheinz Deschner vorbeşte despre intervertirea kitsch-ului, despre ciocnirea dintre un sentiment de bază kitsch şi gust[83].)

Este momentul să reamintim că tocmai categoria de *interesant* a romantismului, din care se alimentează goana kitsch-ului după exotic, şi în primul rînd legătura romantismului cu mitologia germană au servit, probabil, drept temei politicii

culturale fasciste pentru a privi aceste trăsături ale romantismului ca pe nişte tradiţii. Cele spuse sînt cu deosebire valabile în cazul lui Wagner, considerat de Hitler ca întruchipare superioară a spiritului german şi care şi-a cîştigat merite deosebite în ochii fasciştilor în primul rînd pe tărîmul prelucrării mitologiei germane. Dintre operele lui Wagner, mai ales tetralogia *Inelul Nibelungilor* s-a aflat în centrul atenţiei, personajele eroice ale lui Wagner devenind modele pentru autorii fascişti. Este, desigur, o altă chestiune că interpretarea lui Wagner este şi mai falsă decît aceea a lui Nietzsche, socotit de către aceştia, mai mult sau mai puţin justificat, drept un precursor. Dintre ideile lui Nietzsche, mitul omului superior, precum şi mitul războiului sînt momentele care s-au dovedit utile pentru nazism.

în schimb, fascismul a dat naştere, mai ales în domeniul poeziei, celor mai autentice produse kitsch, cum ar fi, de pildă, *Deutsche Schicksalsgedichle* al lui Blunck, care sună astfel :

„Und als das Wort gefallen war
Vom neuen Fiihrer, scholl es von Berg zu Deich,
Da schlug der Rauch aus gewa'ltiger Fackelzug,
Da kreisten die Wolken in feierlich schwerem
Flug Hoch iiber Hauptstadt und Reich“ [§§] [***].

O altă poezie prelucrează cunoscutul cîntec de Crăciun *Stille Nacht, heilige Nacht,* în aşa fel încît în locul pruncului Iisus apare Hitler, care singur ocroteşte şi veghează asupra poporului german. Autorul, Fritz von Rabenau, după ce proclamă că Adolf Hitler aduce fericire Germaniei, îşi încheie astfel poezia :

„Stille Nacht, heilige Nacht,

§§ **Şi cînd se făcu auzită vocea noului fiihrer, ea umplu munţi, şi coline, fumul uriaşului cortegiu cu torţe plana, iar norii se învîrteau solemn şi grav deasupra capitalei şi Reichului. ■—•** ***Nota trad.***

*** **Noapte liniştită, noapte sfîntă. Totul doarme, singur fuhrerul nostru veghează peste pămîntul german. El alungă toate grijile noastre pentru ca soarele să ne zîmbească. —** ***Nota trad.***

Allcs sehlăft, einsam wacht
Unser Fiihrer fiir deutsches
Land Von uns allen die Sorgen
er bannt Dass die Sonne uns
lacht“

O adevărată panoramă a gîndirii kitsch ne oferă aici Rabenau, căci omul-kitsch este întotdeauna copleşit de griji şi cea mai fierbinte dorinţă a lui este ca cineva, chiar şi pe cale mistică, să-l scape de ele, iar soarele să strălucească deasupra lui.

Ideologia exprima limpede că poezia trebuie să se conformeze ideilor oficiale, precum şi faptul că ea este îndreptată spre conservarea întregii lumi convenţionale. Dacă cineva ar reciti din perspectivă contemporană *Mein Kampf* sau scrierile lui Rosenbcrg, ar rămînc uluit văzînd în ce măsură se manifestă în ele ideile fundamentale ale kitsch-ului. Dealtfel, întreaga filozofic şi ideologie dominante în acea vreme emană totala lipsă de profunzime caracteristică kitsch-ului. Va fi suficient să transcriem aici, ca ilustrare, un fragment din lucrarea lui Hans Heyse *Idee und Extstenz :*

„La început a fost fapta: nu fapta arbitrarului, ci fapta izvorîtă din legitatea esenţială, din logosul, din ideea omului german şi pe care l-a răspîndit conducătorul poporului german. Din logodna logosului cu viaţa, a ideii cu existenta ia fiinţă noul Reich, Imperiul german al naţiunii germane, menit să dea naştere unei noi epoci. Legea primordială a ideii, care se exprimă în fiinţa originală şi în conservarea valorilor popoarelor grec şi german, poate fi circumscrisă printr-o singură formulă: întregul. Ideea este acea formă în care şi corespunzător căreia existenta poate fi percepută şi trăită ca un întreg, ca o ordine diriguitoare omniprezentă. Ideea este legea primordială veşnică, existenta şi ordinea vieţii însăşi. A trăi prin această idee înseamnă : a fiinţa prin adevărul existenţei şi vieţii. Şi asta nu în virtutea unei teorii, ci ca expresie a ardei atitudini existenţiale unice, a acelei forme eroice d-_ viaţă care afirmă şi

înfăptuieşte existenţa ca existentă, o realizează în toate trăsăturile sale, în cele enigmatice ca şi în cele evidente, în cele întunecate, ca şi în cele luminoase, consacrând în acest fel existenţa. Acesta este sensul final al unităţii filozofici şi al vieţii, al ideii şi al existenţei" [64].

In ultimă analiză, consideraţiile de mai sus exprimă în modul cel mai deschis — în ciuda terminologiei corespunzător înceţoşate a filozofiei fasciste — sensul final al ideologiei fasciste. Or, acesta nu este altceva decît consfinţirea existenţei în totalitatea sa, fără vreo opţiune pentru laturile sale clare sau obscure, luminoase sau tenebroase. Este, desigur, vorba de consfinţirea existenţei fasciste, care nu cunoaşte deosebiri între idee şi existenţă, căci ideea dă glas existenţei, iar existenţa nu face altceva decît să realizeze ideea. Încă nici o filozofie nu a enunţat identitatea absolută dintre idee şi realitate. Prima care a susţinut-o a fost filozofia fascismului, acceptînd în întregime existenţa pe care o considerau ca atare conducătorii partidului naţional-socialist.

Identificarea logosului cu viaţa indică nu numai că avem de-a face cu succesoarea plată a unei variante nietzscheene a filozofiei vieţii, dar în acelaşi timp că nu mai este nevoie de gîndire sau de critică. Potrivit filozofiei fasciste, graniţele vieţii se şterg, diferitele ei fenomene privite sub raport existenţial îşi pierd complet individualitatea, operarea diferenţierilor nefiind nici necesară, nici posibilă. Este absolut cert că toate acestea echivalează cu moartea evidentă a ideii şi că reprezintă proiectarea în afară a unei gîndiri şi a unui sentiment al vieţii care acceptă existenţa — tratînd-o într-un mod cu totul necritic — în forma ei nemijlocită. Este o altă chestiune că în cazul dat este posibilă bombăneala filistină, dar în condiţiile fascismului trebuie să dispară şi ea. Totuşi, care e deosebirea între kitsch-ul obişnuit şi cel fascist ? Kitsch-ul obişnuit ne minte în chip neruşinat afirmînd prezenţa atmosferei, a aurei, deci a sentimentelor şi a conştiinţei colective acolo unde ele nu există. Tn condiţiile fascismului însă se

reuşeşte, tot prin minciună, să se acrediteze ideea realităţii pseudoaurei sub forma unei colectivităţi, populare sau naţionale, în aşa fel încît se găsesc oameni dispuşi să urmeze în masă aceste minciuni, deci să şi creadă în ele. Nu ne interesează aici care sînt în general condiţiile unei atare reuşite. Unora dintre ideologi li se părea absolut clară necesitatea înlocuirii vechii teze umaniste despre om ca măsură a tuturor lucrurilor prin teza că măsura tuturor lucrurilor este naţiunea. De aici decurgea, ca un corolar, convingerea că „fiihrerul stabileşte ce este adevărat şi ce nu ; de acum înainte în acest stat nu se mai admite competiţia liberă a ideilor, ci există idei care contează şi altele care nu contează, precum şi idei care trebuie stîrpite”,[5].

Aceleiaşi sfere de idei aparţinuse şi combaterea oricăror năzuinţe sau tendinţe intelectuale, căci crearea spiritului pseudocolectiv, pscudonaţionalist, caracteristic fascismului, nu era posibilă pe terenul ideilor, pe baze intelectuale. După cum am văzut, în lumea burgheză diferitele pseudo- colectivităţi promovează puternic gîndirea kitsch, iar pseudocolectivitatea realizată în baza interpretării fasciste a noţiunilor de rasă şi naţiune constituie unul dintre fenomenele în care orientarea amintită îşi găseşte expresia cea mai pregnantă.

Să vedem ce părere au fasciştii despre intelectualism : „Duşmanul de totdeauna al concepţiei naţional-socialiste asupra lumii este intelectualismul. Este duşmanul cel mai îndîrjit şi cel mai greu de înşfăcat ; nimeni nu poate contesta acest lucru. încă în timpul luptei politice pentru putere, mişcarea pentru libertate a suferit lovituri grele din partea lui. Raţiunea sănătoasă a omului a şoptit celor care ştiu totul mai bine decît alţii, celor sceptici şi celor îndărătnici că voinţa lui Hitler este utopică. E încă bine că recent Alfred Rosenberg a rostit un cuvînt limpede şi că munca şobolanilor intelectuali este persecutată. Dar cum poate fi recunoscut primejdiosul intelectualism ? Peste tot unde se pune ceva în lumină pe calea analizei — în spate se ascunde intelectualismul. Discursul analitic constituie nota tipică a tuturor

epocilor cultural-improductive din istoria omenirii. Alexandrinismul poate fi uşor urmărit în istorie. El se ataşează de absenţa eroismului, de epocile de degenerescentă, lipsite de artisticitate, de forţă creatoare şi dominate de epigonism, la fel cum se lipeşte cochilia de melc. Naţi- onal-socialismul se adresează în gînd, în simţire şi în voinţă sufletului întreg. Prin capacitatea sa de a cunoaşte şi a trăi popularul, el a realizat ceva atît de neînchipuit de nou în comparaţie cu toate celelalte concepţii despre lume, încît este pur şi simplu incomprehensibil numai cu ajutorul raţiunii, al gîndirii teoretice. El trebuie trăit şi cunoscut în acţiune. Datorită atitudinii sale fundamentale, precum şi faptului că se întemeiază pe o totalitate populară, rasială şi general-sufletească, năţional-socialismul este cea mai firească concepţie despre lume“ [M]. Este clar, fireşte, că orice fel de intelectualism şi gîndire ar răsturna reprezentările colectivităţii pe care s-a bazat naţional-socialismul. Din nou interesele pseudocolectivului sînt acelea care cer stîrpirea oricărei forme de intelectualism şi înlocuirea ei în mod deschis prin mit. Dealtfel şi titlul cărţii lui Rosenberg este concludent : *Mitul secolului 20.* Numai că acest mit are cu totul alt sens decît l-a avut universul mitic al populaţiilor primitive sau al popoarelor din antichitate, fiind un mit artificial şi manipulat. în mitul antic, raţionalitatea îşi mai păstra un rol sau cel puţin o posibilitate de manifestare. în opoziţie cu mitul, arta, ca tendinţă demitizantă, putea folosi însuşi mitul împotriva mitului. Dimpotrivă, mitul naţional-socialist se mişcă numai înăuntrul lui însuşi. Miturile eline s-au născut din neştiinţă, erau mitizate procesele naturale necunoscute. Miturile moderne — printre care şi cel naţional-social — sînt creaţii ale ştiinţei, mai precis ale pseudoştiinţei şi construiesc un sistem de relaţii reoiproce de aparenţă ştiinţifică, în realitate însă profund antiştiinţific.

Nu este de aceea deloc întîmplător că Wemer Deubel vorbeşte, de pildă, despre tabloul greco-iudaic al universului ca despre o imagine logocentrică despre lume. „Pe măsură ce în ultimii

ani eşecul gîndirii şi al modului de apreciere logocentric a devenit evident şi imaginea greco-iudaică despre lume şi-a pierdut puterea de convingere, tot astfel a devenit din ce în ce mai evident caracterul intern contradictoriu al lui Schiller..."[e7]. Cu alta cuvinte, analiza, munca ştiinţifică, gîndirea logică, întreaga cultură europeană, toate au dat faliment, deoarece au fost clădite pe drepturile inalienabile ale individualităţii, pe conştiinţa umană. In schimb, zorile epocii noi sînt anunţate prin apariţia pseudocolectivului şi degradarea conştiinţei umane.

Fascismul a creat deci kitsch-ul agresiv. In timp ce kitsch-ul neagă în general totalitatea şi se refugiază în frumuseţea detaliilor, kitsch-ul agresiv emite pretenţia „noului întreg**, ca şi a noului colectiv. O reuşită ilustraţie a fenomenului descris o găsim în drumul parcurs de unul dintre îndrumătorii scriitorilor nazişti, Hans Johst, aşa cum îl zugrăveşte o critică semnată de Walter Horn :

„Opera lui Johst slujeşte cu o credinţă plină de pasiune viaţa poporului german. Poemele lui dramatice îl conduc pe omul german pas cu pas de la însingurarea nesănătoasă spre o comunitate mai largă. !n drama eroului Grabbe, *Kiiigitraticul,* spiritul german luptă încă împotriva demonului propriului său mediu mic-burghez şi defetist, fn piesa dramatică despre Luther, *Profeţii,* noua credinţă trece ca un uragan peste Pămînt. Marea personalitate conducătoare, ridicată din sufletul necunoscut al poporului, apare în drama intitulată *Thomas Pâine* ca toboşarul epocii sale. In piesa *Schlageter,* destinul popular, zugrăvit pînă atunci doar în chip metaforic, ni se înfăţişează în realitatea sa pulsînd de viaţă. Prin cîntecul său de jertfă, Schlageter, primul soldat politic al noului Reich, dă semnalul de pornire a marşului de libertate în viitor... Hans Johst este ecoul poporului la chemarea patetică a poetului : trăieşte cu sentimentul de certitudine, încredere, dragoste şi recunoştinţă faţă de fuhrerul poporului german “[88].

Merită să urmărim cu atenţie înşirarea de mai

sus, fiindcă ea jalonează într-adevăr calea pe care se ajunge la fascism. La început omul singuratic luptă cu lumea defetistă, deci este necesar să ieşi din această însingurare, cu toate că sentimentul de singurătate şi de dezolare este indisolubil legat de orice tendinţă kitsch. Singura ieşire este credinţa, trebuie deci să te alături marii personalităţi conducătoare şi pe urmă vei putea ajunge la jertfirea de sine a soldatului. Ultimul cuvînt este, aşadar, milităria şi sacrificiul suprem, primul — depăşirea singurătăţii.

Chiar dacă nu oricine a parcurs o traiectorie atît de rectilinie ca Johst şi nu orice operă dramatică ilustrează atît de convingător cum, în cele din urmă, kitsch-ul se poate îngemăna cu fascismul, cazul Johst se poate considera totuşi ca fiind tipic. De aceea este adevărată constatarea că în secolul 20 una dintre formele de realizare a kitsch-ului o reprezintă kitsch-ul fascist declarat. De aici însă nu trebuie trasă concluzia că formele vechi ale kitsch-ului — de exemplu kitsch-ul sentimental, neagresiv — ar dispărea. Lumea burgheză nu renunţă la nici o armă din arsenalul apologeticii sale. Şi cu toate că Ernst Fischer susţine că astăzi kitsch-ul s-a transformat în pornografie, iar Marlitt a devenit Spillane, nu credem că soarele kitsch-ului de tip Marlitt ar fi apus. Iar dacă tendinţele-kitsch din Ungaria sfîrşitului secolului trecut s-au metamorfozat în M6cs Lâszlâ, care îşi începe astfel una din poeziile sale: „En M6cs, Isten szavănak harso- nâja“ (Eu, Mecs, trimbiţa cuvîntului lui Dumnezeu), de aici încă nu decurge neapărat că în scrierile lui Foldes Jolăn sau în şansonete etc. nu ar trăi mai departe vechile tradiţii ale kitsch-ului. In spatele „avangărzii" kitsch-ului se ascunde întotdeauna întreg arsenalul istoriceşte constituit al kitsch-ului. Acelaşi lucru observăm şi atunci cînd examinăm relaţia dintre lumea de consum şi kitsch.

Kitsch-ul în epoca manipulativă

Fascismul se putea baza exclusiv pe kitsch, iar politica culturală a fascismului a colportat numai

ideile, produsele kitsch etc., în timp ce pentru manipulata burgheză de azi kitsch-ul înseamnă doar o posibilitate. Fascismul, care a fost de două ori manipulat, adică în mod brutal şi psihic, unind deci în sine formele vechi ale manipu- laţiei cu cele noi, a preferat în mod evident formele manipulative vechi. în consecinţă şi kitsch-ul. Căci vechile forme manipulative sînt strîns legate de ceea ce Georg Lukâcs a numit apologia directă a sistemului existent, apologetică izvorîtă din esenţa dictatorială a fascismului. De aceea, chiar dacă literatura fascistă a dezvăluit uneori existenţa anumitor conflicte şi probleme, Ie-a raportat, pe de o parte, la rădăcini fictive — de pildă teoria rasistă sau lipsa conştiinţei naţionale —, iar pe de altă parte, le-a transferat în sfera lumii particulare. Prin urmare, tot ce privea viaţa publică a putut apărea numai într-un colorit apologetic, şi cu cît apologia era mai directă, cu atît era mai sărbătorită.

Apologetica indirectă — adică proiecţia estetică a noii forme de manipulaţie — nu putea fi pe placul fascismului, fie şi din motivul că modul indirect punea mereu sub semnul întrebării logica redusă, lumea fictivă cauzală a gîndirii şi a sentimentelor, singura în care fascismul se poate dezvolta. Şi chiar dacă unii politicieni fascişti ai culturii, ca, de pildă, Gobbels, erau relativ cultivaţi şi întreţineau contacte cu anumite tipuri de avangardism (personal Gobbels aparţinea ceroului George), în cele din urmă trebuiau să condamne orice tendinţă avangardistă, chiar dacă făcea parte din cercul apologeticii indirecte. Din acest motiv a devenit atît de complicată situaţia lui Gottfried Benn şi a altora care s-au alăturat fascismului. Fascismul îi tolera, dar nu-i putea aşeza în centrul politicii sale culturale. în ceea ce priveşte apologetica directă, ea nu este neapărat atît de vulgară cum a apărut în practica naţional-socialismului. O ilustrează cîteva dintre consideraţiile unor teoreticieni de nivel relativ înalt ai drumului spre fascism.

Friedrich Nietzsche, de pildă, scria : „Esenţa unei aristocraţii bune şi sănătoase este însă că priveşte nu în mod funcţional..., ci ca un sens

esenţial şi o justificare supremă recurgerea cu conştiinţa împăcată la sacrificarea unui număr imens de oameni inferiori, robi sau unelte. Convingerea profundă împărtăşită de această aristocraţie trebuie să fie că societatea există nu de dragul societăţii, ci numai ca infrastructură şi eşafodaj, cu ajutorul cărora ea se poate înălţa, pe o cale proprie, spre sarcini proprii superioare şi, în general, spre o existenţă mai înaltă" ”.

Idei similare găsim şi la Treitschke, la care citim : „Dacă trecem în revistă întreaga ţesătură a relaţiilor de interdependenţă pe care o desemnăm cu termenul de societate burgheză, ne dăm seama că prin natura ei orice societate generează o aristocraţie... Examinînd mai atent lucrurile, vom descoperi în însăşi natura umană temeiul potrivit căruia o parte covîrşitoare a forţelor speciei se consumă în mod obligatoriu cu satisfacerea nevoilor vitale mai elementare... ajungem astfel la constatarea că mase de milioane trebuie să are, să forjeze .şi să lucreze lemnul pentru ca cîteva mii să poată cerceta, picta şi scrie poezii"[70].

Din premisele ideologice amintite decurge cu necesitate atitudinea preferenţială a fascismului faţă de kitsch, căci în condiţiile producţiei de masă — şi începînd cu secolul al XlX-lea arta îşi exercită acţiunea numai ca produs de masă — milioanele de oameni condamnaţi la robie de către clasele dominante nu pot trăi decît în atmosfera kitsch-ului. Cu totul alta este însă situaţia după ce epoca fascismului a luat sfîrşit şi încep să se manifeste tendinţele manipulative fine ale capitalismului modem. Propriu- zis, aceste tendinţe manipulative ar face în principiu imposibilă existenţa kitsch-ului.

Intrucît oamenii trebuie pregătiţi psihologic pentru a fi receptivi la lucruri de care de fapt nu au nici o nevoie, pe primul plan se impune apologetica indirectă, după care lumea este dintotdeauna rea, omul este singuratic, frumuseţea a dispărut, umanismul nu-i decît o iluzie etc. Se formulează deci din nou ideile pe care la începutul secolului al XX-lea avangardismul le-a opus în mod critic imaginii burgheze şi filistine despre lume. A sosit, aşadar, vremea cînd avangardismul a devenit

în întregime cel puţin o tendinţă acceptată în lumea burgheză, cînd lumea burgheză îşi însuşeşte rezultatele avangardismului în folosul ei şi face din tendinţele avangardiste, contrar intenţiilor iniţiale, o apologetică directă. Nu întîmplător a denumit Szabolcsi Miklos acest avangardism neoavangardism, căutînd să definească deopotrivă caracterul social al avangardismului de după 1945 şi epigonismul său estetic.

După cel de-al doilea război mondial, s-a creat deci o situaţie nouă şi pentru kitsch. In timp ce cîndva kitsch-ul era subvenţionat de stat, respectiv se bucura de sprijinul cercurilor capitaliste, în prezent o parte a acestui sprijin este acordat diferitelor „isme“. Pe de altă parte, fireşte, capitalismul nu poate trăi fără kitsch. Dovadă, reeditarea multor opere vechi ale literaturii kitsch, precum şi afirmarea lui în forme noi, mai rafinate.

In această perioadă, kitsch-ul se acomodează nu apologiei directe a societăţii, ci tendinţelor manipulative. Kitsch-ul din secolul trecut, de la Eschstruth pînă la Ohnet, a căutat să demonstreze că societatea este cauza multor neajunsuri, că îndeosebi mari neajunsuri sînt provocate de anumite rămăşiţe feudale (la Eschstruth, de exemplu, moştenirea latifundiilor pe baza legii majoratului), dar şi de calamităţi naturale şi economice, de la inundaţii şi pierderea părinţilor pînă la pierderea averii, respectiv pauperizarea. Toate acestea sînt însă remediabile dacă oamenii dau dovadă de nobleţe sufletească şi elevaţie.

O asemenea perspectivă nu mai este satisfăcătoare pentru kitsch-ul modem. Cu toate că mai găsim şi astăzi în diferitele reviste ilustrate povestiri despre un baron şi o contesă care se întîlnesc la o serată dansantă, aflăm că baronul o invită pe contesă la moşia lui, dar că contesa nu este o contesă adevărată şi crede că şi baronul este un baron fals. In continuare, contesa se duce totuşi la moşia baronului, unde află că baronul este un baron adevărat, în timp ce contesa nu este decît o fetişcană obişnuită. Atunci fetişcana obişnuită se sperie şi încearcă să fugă, dar baronul adevărat se pune în fa(a ei şi o retine, căci ştia şi pînă atunci

că fata îl mintea, dar el totuşi se îndrăgostise de ea. Şi acum, după purificarea fetei, perechea fericită începe pregătirile de nuntă. Intr-un cuvînt, mai există astfel de povestiri kitsch şi în zilele noastre, dar ele au devenit relativ rare. Adevăratul *kitsch-story* de azi nu mai este atît de feciorelnic, atît de elevat, ci mult mai rafinat, principala particularitate a acestui rafinament fiind aceea că nu se acomodează în mod direct la apărarea ordinii sociale, nu afirmă că în societate totul ar fi bun, numai oamenii sînt răi, ci se leagă de cîte o ramură, de cîte un motiv major al tendinţelor manipulative.

Se poate lega, de pildă, de consumul de prestigiu, ca în general majoritatea bestseller-elor americane. Cel mai caracteristic însă este afinitatea sa faţă de cultul sexului. Dc aceea devin modele ale kitsch-ului literar contemporan scrieri ca *Lolita* de Nabokov sau *Bună dimineaţa, tristeţe* de Sagan. Pentru ca cititorul să înţeleagă despre ce este vorba, în ce măsură cultul sexului este legat de tendinţele manipulative ale epocii noastre, se cer unele explicaţii suplimentare.

Sexul şi preocuparea pentru problemele sexuale sau chiar aşezarea lor în centrul atenţiei încă nu constituie în sine o acţiune manipulativă. Sexul poate deveni o parte a preocupărilor normale ale omului, la fel ca şi automobilul, moda etc. Problema deci nu constă în aceea că există asemenea preocupări, că apar publicaţii consacrate modei, automobilului sau sexiilui. întrebarea care se pune este : de ce apar ele de fapt ? Nu trebuie să ne limităm niciodată numai la aici şi acum, ci trebuie căutat răspunsul la întrebarea : de ce tocmai aici şi acum ? De pildă, sexul, ca un cult, devine o parte a procesului în care omul, ca om, apare în întreaga sa făptură ca o valoare comercială şi de circulaţie. Şi această valoare de circulaţie nu depinde de valoarea reală a omului, fie chiar şi din punctul de vedere al fizicului, ci în primul rînd de tehnica finisajului, de adaptarea la cerinţele modei, de tehnica ambalării omului. Una dintre cele mai specifice manifestări ale acestei tehnici de ambalare este moda, dar o

prefigurare a ei este şi *strij)-tease-u*\. Nu este întîmplător faptul că, de pildă, publicul barurilor de *strip-tease* este compus nu numai din bărbaţi, ci şi din femei, care urmăresc spectacolele cu un interes cel puţin la fel de viu ca partenerii lor bărbaţi.

Caracteristic pentru apologetica indirectă, pentru ma- nipulaţie este alternativa falsă, cînd nu numai răspunsurile, dar şi întrebările puse sînt manipulate, ceea ce îşi găseşte expresia mai ales în kitsch-ul modern. Cu toate că şi el ridică unele probleme, în realitate însă acestea sînt pseudoprobleme. Iată de <ce provoacă suferinţe eroinei lui Sagan eventuala schimbare de amantă a tatălui ei, se transformă în problemă atitudinea tinerei fete faţă de tatăl ei şi faţă de dragoste, şi revine mereu, ca un laitmotiv, tot ceea ce priveşte relaţia dintre om şi sex într-o asemenea manieră, de parcă problematica respectivă ar ascunde o problemă de interes universal.

Desigur, în anumite cazuri, sexul şi concepţia despre sex pot camufla o problemă de importanţă universală. Faptul că Diederich Hessling, eroul lui Heinrich Mann din romanul *Supusul,* după ce discută cu seducătorul surorii sale, şi acesta îl dă afară, se simte mîndru, ple- cînd, de atitudinea manifestată de un german veritabil în privinţa sexului, în cazul dat caracterizează foarte bine personajul. La fel de caracteristică este pentru Madame Houpfli din romanul lui Thomas Mann *Felix Krull* scena din pat, descrisă cu o magistrală ironie. Este însă un lucru momentul caracteristic şi cu totul altceva cînd sexul însuşi devine o problemă de importanţă universală, o alternativă prin ea însăşi definitorie pentru viaţă. In asemenea împrejurări, sexul îşi pierde sfera sa umană, de fapt întreaga sferă erotică umană, şi în locul ei apare el de unul singur, fără sferă, respectiv ca unic creator de sferă, ca o componentă prin ea însăşi determinantă. Sexul determină viaţa şi conţinutul intern al vieţii în aşa măsură, încît relaţia faţă de el devine nu numai o relaţie caracteristică, dar şi una metafizică. Şi dacă el apare astfel şi la artişti ca Henry Miller, cu atît mai

mult va fi prezent în acea formă lipsită de artisticitate, cum o găsim de exemplu în *Lolita* lui Nabokov.

Interesul pentru sex nu este întîmplător. Căci în condiţiile manipulaţiei sexualitatea — ca orice însuşire umană — devine o afacere care nu se mărgineşte cîtuşi de puţin la noţiunea prostituţiei. în trecut legătura dintre afacere şi sexualitate însemna în primul rînd prostituţie, fie sub forma prostituţiei directe, fie sub aceea a sistemului metreselor. Deşi frumuseţea feminină reprezenta o valoare în sensul că unei fete mai urîte trebuia să i se dea — în cercurile mic-burgheze — mai multă zestre IM decît uneia mai frumoase, totuşi frumuseţea feminină şi mai ales *sex-appeal*-*|i|* nu erau factori ce puteau fi evaluaţi în banii mărunţi ai vieţii cotidiene.

în schimb, are perfectă dreptate Herbert Marcuse cînd scrie : „O constatare frecventă este aceea că civilizaţia industrială dezvoltată operează cu o libertate sexuală mai mare — «operează» în sensul că libertatea sexuală devine o valoare de schimb şi un factor al moravurilor sociale. Trupul rămîne şi pe mai departe un instrument al muncii, dar i se permite să dezvăluie în faţa ochilor trăsăturile sale sexuale în lumea cotidiană a muncii şi în relaţiile de muncă. Aceasta este una dintre performantele fără precedent ale societăţii industriale, devenită posibilă datorită reducerii muncii grele şi murdare, îmbrăcăminţii ieftine şi atrăgătoare, accesibilităţii cosmeticii şi a igienei corporale, cerinţelor industriei de reclamă etc. Salariatele de birou şi de prăvălie *sexy,* subşeful sau vînzătorul simpatic, cu aspect bărbătesc — iată tot atîtea mărfuri foarte căutate, iar o metresă corespunzătoare — odinioară un privilegiu al regilor, prinţilor şi lorzilor — poate înlesni o carieră chiar şi în cercurile de afaceri mai puţin înalte.

Functionalismul cu pretenţii artistice acţionează de asemenea în aceeaşi direcţie. Magazinele şi birourile se dezvăluie şi îşi etalează personalul prin geamurile lor uriaşe... Destrămarea izolării discrete a căminului în marile blocuri de locuit şi

în casele oraşelor-grădină a spart barierele care despărţeau în trecut via(a particulară de cea publică, făcînd astfel mai uşor vizibile însuşirile atrăgătoare ale soţiilor, respectiv ale soţilor altora.

Această socializare nu contrazice erotizarea mediului, ci, dimpotrivă, o întregeşte. Sexul se integrează în muncă şi în activitatea de reclamă, devenind astfel accesibil satisfacţiilor (controlate). Progresul tehnic şi comoditatea vieţii oferă posibilitatea absorbirii metodice în sfera producţiei şi a schimbului de mărfuri a componenţilor libi- dinoşi. Oricît de controlată ar fi însă mobilizarea energiilor instinctuale..., oricît ar veni această mobilizare în sprijinul statu-quo-ului, ea oferă totuşi o satisfacţie indivizilor dirijaţi, după cum este o senzaţie plăcută să zbori într-o barcă cu motor, să manevrezi maşina electrică de cosit iarba sau să accelerezi viteza automobilului.

Tocmai prin această mobilizare şi administrare a libi- doului se explică în bună măsură supunerea benevolă, absenta terorii, armonia prestabilită a trebuinţelor individuale şi a aspiraţiilor, ţelurilor şi năzuinţelor socialmente reclamate" [7I].

Caracterizarea oferită de Marcuse ne arată, pe de o parte, că numai tehnica modernă şi nivelul de trai actual fac posibil cultul despre care vorbim acum ca despre unul din fundamentele kitsch-ului modem. Pe de altă parte, ea ne arată cît de bine se acomodează acest cult, care în anumite cazuri echivalează cu însuşi cultul pornografiei, manipulării desfăşurate fără încetare în condiţiile capitalismului modern. Iar efectul se constată mai ales la omul de pe stradă, căci bărbaţii preferă să fie serviţi de o femeie nostimă, îndeosebi dacă poartă o rochie corespunzător decoltată şi croită după ultima modă. Ce-i drept, un om de afaceri chibzuit nu va pierde nici măcar un cent din cauză că una din firmele ofertante îşi trimite la tratative o secretară sau o împuternicită mai drăgălaşă ca firma cealaltă, totuşi sexul ţine de reprezentare, funcţionînd de fapt ca un factor decisiv al manipulării în societatea capitalistă modernă.

Desigur, caracterul manipulativ este adesea

deghizat în lozinci de răspîndire a cunoştinţelor sau chiar de proclamare a libertăţii. Pornografia nu apare de fiecare dată ca pornografie, ci ca o variantă a răspîndirii cunoştinţelor. După cum *Kama-Sulra* atestă cu toată sinceritatea cunoştinţele şi conştiinţa sexuală a unei anumite perioade istorice, tot astfel pornografia ascunde tocmai aceste cunoştinţe, învăluindu-le în mister, mistificîndu-le chiar. Nu le prezintă în contextul procesului vital natural, ci izolate, rupte de el, ca şi cum diferitele jocuri sexuale nu ar depinde de anumite situaţii, relaţii personale, înclinaţii individuale etc. ; pentru ea orice este permis — şi în aceasta constă libertatea, dar poate fi socotită şi aberantă —, şi aceasta înseamnă caracterul ei mistificat. Tot ce este particular este totodată şi public, iar societatea în care treburile obşteşti nu pot deveni niciodată publice este totdeauna constrînsă să stilizeze chestiunile particulare în treburi publice. Esenţa kitsch-ului modern rezidă tocmai în ridicarea chestiunilor particulare la rangul treburilor publice, mai precis invers : degradarea treburilor publice în probleme particulare.

De aceea *kitsch-ul modern este kitsch-ul enunţării de false probleme.* Kitsch-ul vechi nu ridica pseudoprobleme, ci probleme reale, numai că le înfăţişa ca fiind uşor de rezolvat, iar dificultăţile uşor de depăşit etc. în cazul kitsch-ului modern, însăşi întrebarea este falsă. El prezintă libertatea, adîncimea, spiritualitatea, intelectualismul etc. într-o asemenea formă ca şi cum în sferele absolut particulare ale vieţii s-ar ascunde probleme de interes public, şi astfel ia naştere kitsch-ul din viaţa artistei care devine alcoolică, fără analiza bazei sociale şi psihosociale a decăderii şi rătăcirilor, aşa cum se întîmplă la Miller.

Orientarea amintită îşi găseşte un puternic sprijin în torentul de kitsch-uri cu pretext de răspîndire a cunoştinţelor, care, ca, de pildă, filmul vest-german *Helga,* înfăţişează — cu unele secvenţe popularizatoare — anumite fapte

fiziologice, dar în ansamblu nu oferă nici cunoştinţe fiziologice, nici etică sexuală, ci încearcă să modernizeze, folosindu-se de mijloace exterioare şi secvenţe autentice, negura în care era învăluită sexualitatea în secolul al XlX-lea. Aparent se manifestă aici tendinţa de a face mai comprehensibilă viaţa sexuală ca proces, în realitate însă filmul stăruie doar asupra faptului că oamenii de pe stradă nu prea sînt dispuşi să destăinuie reporterului cînd şi cum au fost lămuriţi cu privire la problemele sexuale şi că adolescentele trebuie educate prin prezentarea modului de înmulţire a florilor, a broaş- telor etc. Adăugăm că aceste comparaţii luate din natură sînt nişte versiuni moderne şi scientifizate ale poveştii cu barza. Viaţa sexuală a animalelor în sine, fie povestită, fie prezentată, este mult mai îndepărtată de viaţa sexuală a omului decît lumea înfăţişată în povestea cu barza. Atunci deci cînd kitsch-ul modem, braţ la braţ cu pretextul răspîndirii cunoştinţelor, reduce instin>ctualilatca umană la cea a animalelor şi explică apoi că omul face acelaşi lucru ca şi animalele, numai într-un mod mai conştient şi mai rafinat, el creează de fapt o atmosferă mai greu perceptibilă, mai greu de demascat, dar cel puţin tot atît de falsă ca şi cea creată de vechii artizani ai kitsch-ului.

Aici însă ne lovim de o nouă categorie importantă, caracteristică pentru atmosfera kitsch din epoca manipula- tivă, şi anume de categoria autenticităţii. Kitsch-ul vechi se adresa în primul rînd cititoarelor sau tinerelor fete, respectiv camerelor stil biedermeyer şi urechilor amuzicale. Kitsch-ul modern în schimb vizează nu fete tinere, naive, ci presupuşi *teenager*[†††]-i în vîrstă de pînă la 50—60 de ani, mobilier modern, băi, călătorii cu avionul şi urechi şcolile prin vocalize. Terenul predilect de aplicare a kitsch-ului vechi era bucătăria (sub forma păreta- relor), precum şi patul conjugal, deasupra căruia străju- iau tablouri cu teme religioase sau maica domnului, îngeraşi îndrăgostiţi zburînd pe pajişti înflorite sau, în cel

††† **Adolescenţi (engl.). — *Nota trad.***

mai rău caz, idilice păstoriţe dansînd. Ce anume garanta sfinţenia acestor vieţi, căsnicii şi iatacuri, crucifixele sau păstoriţele, acest lucru depindea în mare măsură de eventualele tradiţii familiale şi de gradul de religiozitate.

Ei bine, kitsch-ul modern este în general exclus din bucătărie, căci bucătăria a devenit o încăpere care are mult mai puţină nevoie de decoraţii decît toaleta, iar recunoaşterea acestui fapt pledează oricum în favoarea kitsch-ului modern. In schimb, saltelele aruncate pe jos, precum şi grătarele confecţionate expres în scopuri decorative ce atîrnă deasupra meselor de lucru şi a altor obiecte de mobilier nu reclamă reproduceri de sine stătătoare cu păstoriţe. Acestui scop îi corespund mult mai bine mai ales pozele *sexy* ale revistelor ilustrate sau tablourile porno. Decoraţiile de tipul celor amintite, alături de care se pot atîrna diferite embleme, afişe, ilustrate etc. în cea mai stridentă dezordine, sînt o dovadă elocventă că proprietarul lor nu este adeptul unei orientări unilaterale şi idilice, că un peisaj marin sud-african cu pescăruşi, Gina Lollobrigida pe trapez şi o scenă de amor dintr-un film japonez nu-l ataşează într-un mod atît de determinat şi obsesiv de o lume de idealuri ca idilele kitsch-ului de altădată. Kitsch-ul modern este, aşadar, mult mai mobil, mai variat decît cel vechi şi, în plus, lucrează permanent cu un material autentic fixat şi multiplicat.

După cum am văzut, kitsch-ul se bazează în parte pe ideea eronată că există detalii frumoase şi estetice în sine, că oriunde le-am aplica sau aşeza, ele tot estetice şi frumoase rămîn. Manipulaţia modernă montează în general fenomenele vieţii într-o astfel de ordine kitsch. Lucrurile în sine, lucrurile ca obiecte şi ca obiecte de proprietate sînt bune, frumoase, valoroase, decorative, respectiv rele, demodate etc. Pentru manipulaţie însă este absolut indiferent ce şi unde anume se aşază ceva. Un tablou foarte frumos în sine poate fi pur şi simplu respingător ca decoraţie de perete, pe de altă parte, o soluţie compoziţională cu

caracter decorativ apare kitsch, de pildă, într-un castel baroc.

O foarte reuşită prezentare a uneia dintre formele de manifestare a acestei tendinţe o găsim în filmul lui Or- son Welles *Cetăţeanul Kane.* Eroul principal al filmului achiziţionează cele mai perfecte opere de artă din lume, ce-i sînt accesibile datorită averii sale fabuloase, pentru a realiza un interior plăcut în castelul său din California. Dar palatul, deşi are o aripă turcească şi una bizantină şi este împodobit cu cele mai excelente sculpturi şi reproducţii romane, rămîne totuşi rece şi pustiu. Desigur, aceasta este şi o consecinţă o vieţii lui Kane. Dar în momentul cînd inventarul final fusese deja întocmit, iar comorile de artă se aflǎ deja împachetate şi îngrămădite în lăzi pentru a fi expediate, Orson Welles sugerează cu măiestrie că toate aceste comori de artă, ca şi acumularea lor americănească, n-au nimic comun cu adevărata colecţionare. Camera de luat vederi alunecă atunci peste comorile împachetate, care nu mai sînt decît nişte simple valori moarte şi nu mai au nimic cu estetica. Căci concluzia că în lumea manipulativă modernă acumularea valorilor estetice în sine echivalează cu anihilarea esteticului şi, ca atare, este un indiciu al kitsch-ului constituie unul dintre învăţămintele cele mai importante.

Manipulaţia modernă atrage în viaţa kitsch şi valorile autentice ale vechilor arte, le degradează, le asimilează şi le transformă în componente ale procesului moral specific lumii capitaliste modeme. Snobismul ca pseudova- loare exercită o atracţie, dar prin aceea că se contopeşte cu procesul vital manipulativ caracteristic societăţii capitaliste. Astfel printre decoraţiile amintite, îngrămădite în cca mai mare dezordine, se pot rătăci şi reproduceri ale unor opere de artă, adică se poate întîmpla ca pe pereţii unor camere „moderne” sau de-a dreptul *hippy* să găsim amestecate cu tablouri porno, copii de kitsch-uri modeme, scene din filme etc., reproduceri după tablourile lui Rembrandt sau Giorgione. Ca urmare, are loc o nivelare a valorilor artistice, a ponderii artistice. în acest context, *Furtuna* lui

Giorgione nu înseamnă cu nimic mai mult decît Brigitte Bardot văzută din profil, cu părul fluturînd în vînt şi ochi din care ţîşneşte pofta senzuală. Ambele sînt decoraţii, au aceeaşi funcţionalitate : să evoce vizitatorului fenomenele importante ale epocii, în genere respectate sau considerate caracteristice ei, cu alte cuvinte să-l ancoreze în epocă. Absorbirea formală a tradiţiei de către cultura manipulativă modernă nu poate avea loc decît pe o bază kitsch. Amestecarea în *happe- ning* ## a muzicii de dans şi a lui Hăndel, a lui Puccini şi Zerkovitz face, de asemenea, parte din această tendinţă.

Procesele de ordin moral care însoţesc fenomenele amintite sînt relevate de unele creaţii artistice. Anume în măsura în care ele înfăţişează faptul că din cînd în cînd însăşi cultura se transformă într-o valoare (exprimabilă în bani) ca propriul trup al omului, mai precis ca atracţia sexuală a trupului său. Astfel ia naştere, de pildă, situaţia prezentată în filmul vest-german *Moral '63 :* unul dintre personajele lui, care dealtfel se îndeletniceşte cu atragerea tinerelor fete la orgii, se foloseşte pentru ademenirea lor, în parte din pasiune, în parte din interese de afaceri, de faptul că el însuşi este un entuziast al Iui Bach, ale cărui bucăţi le interpretează la pian.

Acest pseudoconţinut al culturii, adică exploatarea manipulativă a culturii, formează tot aşa o particularitate a tendinţelor kitsch moderne, după cum maniera ironică de zugrăvire a kitsch-ului în cadrul însuşi al kitsch-ului constituia o particularitate a vechilor kitsch-uri. Cu greu pot fi găsite romane kitsch îh care să nu se amintească de existenţa unor romane sentimentale despre fete sărace şi peţitori bogaţi. Motivul este prezent deopotrivă în romanul lui Burnett intitulat *Mica prinţesă de la mansardă* şi în scrierile Anei Tutsek. Citim, de pildă, la Burnett: „Era în casă o

‡‡‡ *Happening* — formă de teatru caracterizat prin tendinţa ştergerii totale a deosebirii dintre creator şi public. Avînd un caracter hibrid, el a produs, în evoluţia sa, alături de manifestări formaliste, improvizate, lipsite de mesaj semnificativ, şi opere cu un accentuat caracter social. — *Nota trad.*

servitoare cu inima sensibilă, care obişnuia să cumpere reviste săptămînale ieftine şi se abonase la o colecţie de romane-foileton. Primea puzderie de romane în care prinţi şi conţi se îndrăgosteau exclusiv de flaşnetare, ţigănci sau slujnice sărace, pentru ca apoi să le ia de soţii, împodobindu-le capetele cu coroane de prinţese sau de contese".

în schimb kitsch-ul modem umple paginile de existenţialism sau de aluzii culturale autentice şi nu foloseşte ca metodă principală distragerea atenţiei de la calitatea lui de kitsch, aşa cum proceda predecesorul lui. Nu ironizează deci kitsch-ul, dar se întîmplă ca în cadrul acţiunii să aibă loc discuţii grave — fireşte la nivel sptiritual scăzut — despre Dostoievski sau Joyce.

Aceste intercalări încearcă să acrediteze kitsch-ul pe temeiul popularizării cunoştinţelor, mai precis a pseudo- cunoştinţelor, la fel cum vechile prezentări kitsch din sînul kitsch-ului căutau să facă cu kitsch-ul. Prin aceasta însă kitsch-ul modem se adaptează nivelării, pe care am încercat s-o ilustrăm prin decoraţie şi *happening.* Sînt, aşadar, supuse procesului nivelator kitsch-ul şi nonkitsch-ul, tendinţele operelor, valorile artistice şi nu rămîne decît tautologia : cuvînt egal cuvînt, sunet egal sunet şi vopsea egal vopsea. Orice lucrare pictată devine pictură şi totul exprimă ceva, deci în sfera artelor se produce acum ceea ce indicam drept trăsătură caracteristică a omului-kitsch. Aşa cum în ochii omului-kitsch oricine este un mare cap, tot astfel în manipulaţia modernă un şir întreg de „ţipi straşnici" se perindă în faţa omului-kitsch. Şi întrucît oamenii care se bucură de respectul său sînt atît de diferiţi, pe listă încap toţi, de la Rita Pavone pînă la Maria Callas şi Doboş Attila în muzică, de la Picasso prin Dali şi pînă la Koos Hutâs Gergely în pictură, iar dacă vreunul rămîne pe dinafară, este numai pentru a-şi exprima dispreţul faţă de kitsch. Ba se poate întîmplă ca pentru unii care aclamă cu frenezie pe vreun *beat* de mina a opta, marele reprezentant al kitsch-ului să fie tocmai Mozart sau Brahms (Ceaikovski însă neapărat).

Şi presa favorizează acest proces de acomodare la tendinţele manipulative. Ea apreciază literatura kitsch cel mult in funcţie de nuanţa politică, de conţinutul politic nemijlocit şi o respinge din punct de vedere estetic numai atunci cînd nu-i corespunde din punct de vedere politic, direct. O foarte justă observaţie asupra fenomenului o găsim la Sonja Marjasch : „Posibilitatea alunecării din sfera esteticului în aceea a politicului rezidă nu numai în situaţia specială a Elveţiei din ultima vreme (Marjasch se referă la ecoul elveţian al *bestseller-elor. — H.I.),* ci prin natura însăşi a Z>estse/Zer-ului... Gazeta şi romanul şi-au trăit prima lor epocă de înflorire în aceeaşi perioadă şi avînd acelaşi fond sociologic al secolului al XlX-lea din Anglia burgheză. Acum iau naştere primele impulsuri spre bestseller, căci din puritanism, prin intermediul utilitarismului, se dezvoltă mai tîrziu pragmatismul. *Fiction bestseller-u* nu este nici roman, nici articol de ziar, ci un amestec, copilul lor comun. Este un fenomen cu totul nou. Cu romanul are comună forma care, în unele cazuri, dobîndeşte calitatea unei opere poetice — imperiul fanteziei, al viselor, al dorinţelor —, de ziar îl apropie actualitatea lui politică. Cartea nu va deveni niciodată bestseller în virtutea calităţilor sale artistice, după cum nici ştirea politică, din care lipseşte transfigurarea artistică. Prin aceasta nu vreau să spun nicidecum că actualitatea politică ar fi în toate cazurile intenţionată din partea autorului. Sub presiunea evenimentelor politice, cartea «se politizează»... Bestseller-ele sînt barometrele culturale ale epocii noastre. Sarcina de răspundere a recenzentului este deci aceea să descifreze din bestseller buletinul meteorologic al orei actuale, adică, în loc să aprecieze, să interpreteze” [72].

Constatarea lui Marjasch, anume că bestseller-ul îndeplineşte şi rolul ziarului de informaţie, accentuează pronunţat funcţia nivelatoare a kitsch-ului modern. Kitsch-ul a pătruns în viaţa de toate zilele şi nu se mai desparte de cotidian. Aparent, el se amestecă pestriţ cu momente în sine non-kitsch, dar amestecul se transformă în cele din

urmă într-un compus în care viaţa este integral întreţesută de kitsch. Nu într-o formă atît de directă, nu cu exclusivitatea kitsch-ului de tip fascist, ci mult mai rafinat, amesteeîndu-se cu numeroase alte elemente în sine non-kitsch, dar pînă la urmă ca o caracteristică atotcuprinzătoare.

Cealaltă latură a procesului — despre care vom vorbi în capitolul următor — o reprezintă eventualul efect convergent al mijloacelor de comunicaţie de masă şi exploatarea acestei posibilităţi de către burghezie. In orice caz, Sonja Marjasch are perfectă dreptate şi atunci cînd susţine cu privire la bestseller că „Acel *malaise* (senzaţie neplăcută. — *H.l.)* care caracterizează poziţia noastră în raport cu bestseller-ul reprezintă, în cele din urmă, un simptom al unui *Unbehagen in der Kultur* (indispoziţie în cultură — titlul unei celebre cărţi a lui Freud. — *H.l.)* general. Soluţionarea problemei bestseller-elor ar echivala cu rezolvarea situaţiei de criză în care ne aflăm azi“[7S].

Intr-adevăr, problema kitsch-ului modern nu poate fi soluţionată fără o analiză aprofundată a situaţiei de criză a burgheziei. Ţesătura în care kitsch-ul reprezintă doar o parte se leagă foarte strins de această tendinţă de criză, de faptul că *în lumea burgheză are loc o nivelare generală a valorilor.*

Baza psihică a nivelării o formează de fapt tendinţa prezentă şi în mişcarea avangardistă. Atunci cînd vrea să amestece între ele diferitele arte, genuri şi specii artistice, atribuind efecte muzicale unor opere de artă plastică, dizolvînd poezia în muzică sau căutîind să atribuie muzicii calităţi ale artelor plastice etc., avangardismul săvîrşeşte un act nivelator. Cu deosebirea că, deşi operează nivelarea înăuntrul artei, avangardismul nu efectuează o nivelare între artă şi viaţă, între artă şi existenţa cotidiană. Dimpotrivă, el creează o prăpastie adîncă între viaţa de toate zilele şi existenţa de artist respectiv arta. Nu la fel procedează însă kitsch-ul. Aici tendinţa nivelatoare vizează în egală măsură viaţa şi arta. Pe de o parte, obiectul kitsch-ului îl formează doar o latură

a vieţii, pe care el o reflectă stilizat sui-generis, pe de altă parte, aşa cum am văzut, introduce prin contrabandă arta în viaţa cotidiană a lumii manipulative. Aşa se face că în condiţiile moderne arta se împotmoleşte în viaţa de toate zilele. Cea mai clară expresie a acestei tendinţe o formează pop-art-ul, care demască esenţa epocii manipulative : arta şi viaţa sînt inseparabile una de alta, fiind vorba doar de două laturi ale aceluiaşi fenomen ; dar nici viaţa, nici arta nu sînt cele autentice.

Pop-art-ul nu face însă altceva decît să amestece şi să folosească tendinţele şi posibilităţile existente deopotrivă în avangardism şi în kitsch. Iată ce scrie, foarte just, Ludwig Giesz : „Nesiguranţa kitsch-ului o trădează tocmai îngrămădirea detaliilor, simbolurilor, alegoriilor, metaforelor kitsch : căci toate laolaltă reprezintă măsurile de siguranţă ale plăcerii care-şi face scrupule din cauza caducităţii sale. Kitsch-ul are vagi bănuieli în privinţa nerealităţii propriei sale stări. Prea sensibil şi nesigur, kitsch-ul se trădează tocmai prin cel mai agreabil detaliu, în fond inutil, ca şi printr-un truc tehnic, asupra căruia vom mai reveni în amănunt. Ne gîndim că sub influenţa tendinţei sinestezice kitsch-ul se constituie mult prea arbitrar. Pentru a înţelege tehnica kitsch ca o exagerare a principiului sinestezic, trebuie să ţinem seamă înainte de toate de corelaţia dintre atmosferă şi sinestezie. In chip ciudat, în zilele noastre au apărut lucrări excelente şi temeinice despre atmosferă şi sinestezie, dar numai referiri generale cu privire la corelaţia lor. Praxisul industriei kitsch trăieşte de multă vreme din această constatare... Sistemul de comparaţii al poeţilor reprezintă un inepuizabil tezaur pentru diferitele sinestezii. Să ne gîn- din numai la atmosfera Zarathustra : «Aici te afli acasă şi în largul tău... aici orice lucru se alătură cu drăgălăşenie cuvintelor tale şi te măguleşte : căci lucrurile vor să călărească pe această spinare. Orice comparaţie te conduce aici la orice adevăr». Se pare, aşadar, că lumea noastră omogenizată ar fi — în termenii opticii — transparentă, şi ar dobîndi — în termenii

acusticii — rezonanţă şi sonoritate... Apropiată de consideraţiile noastre este concepţia potrivit căreia există o anumită supraali- mentare sinestezică şi că tocmai sub acest aspect kitsch-ul nu cunoaşte oprelişti" [71].

Tendinţa de a solicita toate organele de simţ, de a exploata posibilităţile oricărei acţiuni caracterizează în genere kitsch-ul. In epoca modernă, deosebirea faţă de vechile tipuri ale kitsch-ului este cel mult aceea că în condiţiile manipulative posibilităţile de acţiune au crescut într-o măsură însemnată. Ceea ce denumeam deci ma- leabilitatea kitsch-ului şi ceea ce Sonja Marjasch semnala prin evidenţierea legăturii dintre kitsch şi jurnal decurge, în ultimă instanţă, din natura internă a kitsch-ului. Această maleabilitate şi mobilitate excesivă ca posibilitate originară a kitsch-ului se afirmă cu adevărat pe toate planurile abia în epoca noastră. De aceea considerăm caracteristic pop-art-ul despre care teoreticienii avangardismului observă în mod just că se ridică împotriva dezvoltării artistice a unui secol ca o tendinţă ce contopeşte în ea posibilităţile kitsch-ului şi ale avangardismului, întocmai cum se întîmplă în decoraţiile de interior moderne kitsch.

Cu şi mai multă pregnanţă se dezvăluie specificitatea acestei maleabilităţi ca o categorie fundamentală a esteticii kitsch în faptul că *funcţia creaţiilor nu mai contează deloc.* Ca tendinţă artistică, pop-art-ul a pornit de fapt de la compunerea de reclame, conştient fiind însă că re- clamele suprarealiste abstracte nu satisfac nevoile maselor populare, că nu sînt destul de eficace. Posibilitatea de a obţine efecte pe care o conţine pop-art-ul este, în ultimă instanţă, o posibilitate eclectică, dar nu în sensul obişnuit al eclectismului, ci în sensul semnalat mai sus. Şi întrucît arta a devenit, cu ajutorul diferitelor obiecte de artă aplicată, placate, afişe, reclame etc., o parte integrantă a străzii, deci a vieţii de toate zilele, tot ceea ce a jucat cîndva un rol iîn viaţa de toate zilele sau în artă trebuie să apară în mod eclectic, dar de astă dată în mod independent

de funcţie.

Pentru cafea se poate face reclamă printr-un harem, deşi nu consumarea cafelei este funcţia primordială a haremului ; o barbă lungă poate face reclamă pentru o lamă de ras, cu toate că pentru întreţinerea ei nu este nevoie de lamă de ras, în timp ce cîteva figuri geometrice pot servi drept reclamă unei grădini zoologice, deşi ele nu seamănă deloc cu un elefant. Orice este simbol şi reclamă la orice, ba, mai mult, reclama poate deveni simbol. Este cu putinţă ca farfurii dintr-un serviciu să reprezinte picturi din şcoala olandeză care, după caz, să fie stropite cu zeamă de tocană, dar se pot fabrica şi textile pentru rochii, imprimate cu titluri şi chiar fragmente de articole extrase din diferite ziare şi reviste.

Şi exemplele ar putea fi înşirate aproape fără sfîrşit. Se confecţionează, de pildă, abajururi din etichete de vinuri şi şampanie, şi, ca un revers, lămpi de masă din butelii de vin etc. Dar nu înmulţirea exemplelor este esenţial aici, ci faptul că în epoca manipulativă orice element decorativ se desprinde de funcţia sa. Şi acest proces, un proces kitsch specific, formează o pereche de contrarii cu un alt proces petrecut — foarte întemeiat — în arhitectură, unde accentuarea funcţiei nu era doar o lozincă avangardistă, ci anti-kitsch la artişti ca Frank Lloyd, Wright sau Gropius. Atitudinea anti-kitsch în arhitectura funcţionalistă se îndreaptă, pe de o parte, împotriva minciunii, care construieşte „palate rezidenţiale", adică deghizează nişte blocuri de locuinţă în palate baroc, iar pe de altă parte ia poziţie faţă de o altă minciună, şi anume că arhitectura de masă, care face abstracţie de funcţiile concrete, operează la fel cu categoria de frumos, după cum la timpul său un Borromini mai putea opera cu ea pe bună dreptate.

Dar concepţia funcţională, care s-ar putea numi mai curînd organică (Wright utilizează acest termen) ne arată totodată că nu orice dezordine aparenţă este kitsch. Este incontestabil că în decorativitatea care creează, de pildă, decoraţia unei camere de locuit pe baza înghiţirii pe

nemestecate a celor mai variate domenii ale vieţii şi făcînd abstracţie de orice funcţie îşi găseşte expresia tendinţa nivelatoare a kitsch-ului. Observaţia exprimă un adevăr, îndeosebi atunci cînd într-o decoraţie ca cea amintită se găsesc aglomerate nişte produse de masă ale manipulaţiei ramificate.

Este însă cu totul alt fenomen modern acela cînd un individ încearcă — în parte cu lucru de mînă — să exprime prin intermediul decoraţiei propriul său cerc de interese, pasiunea sa etc. în concordanţă cu posibilităţile date. Deci, dacă îşi alege sau îşi confecţionează cu un anumit gust — şi nu îngrămădind unele peste altele nişte produse ce se găsesc tocmai de vînzare în magazine— fie elementele decorative ale abajurului, fie alte obiecte de interior şi le aranjează după propriul său gust, atunci imaginea de ansamblu poate să reflecte ceva din preocupările intime ale proprietarului. Decoraţiile de tipul celor amintite pot fi o oglindă a lumii de pasiuni ale unui individ, a poftei lui de experimentare a multiplelor utilizări ale diferitelor materiale etc.

In acelaşi timp însă nu trebuie să pierdem din vedere că asemenea experimentări nu numai că sînt proprii şi artelor aplicate moderne, dar constituie una dintre trăsăturile lor esenţiale, şi trebuie să subliniem din nou că *nu materialele folosite, ci conexiunea, respectiv lipsa ei dă naştere kitsch-ului.* De cele mai multe ori însă, manipulaţia modernă creează din tendinţele spre gustul autentic şi de exprimare a individului însuşi o dezordine industrial preconcepută, a cărei caracteristică, expresie a ma- nipulaţiei, este kitsch-ul. Există aici cam aceeaşi relaţie ca între jocul de fotbal cu nasturi, ale cărui piese sînt adunate de copii, şi jocul produs de fabrică, cu piese stilizate, avînd imprimat pe fiecare, chipul unui jucător. Şi chiar dacă comparaţia nu e de domeniul esteticii, ea scoate în evidenţă esenţa problemei, anume caracterul original, respectiv manipulat al termenilor comparaţi.

Astfel mecanizată, sub formă de decoraţii, pătrunde suprafaţa lumii în apartamentele şi în

conştiinţa oamenilor. Scopul urmărit este camuflarea îngustării realităţii şi a omului. în opoziţie cu omul unidimensional, kitsch-ul modern vrea să ne convingă că omul este multilateral dimensionat, cîtă vreme în realitate nu omul, ci sortimentul de mărfuri şi moda sînt multidimensionale. Aşa ia naştere şi în capitalismul modern o pseudoaură. După cum în cazul sexualităţii comercializarea sexului creează aparenţa că libertatea sexuală a atins un grad înainte necunoscut, că asistăm la un fel de revoluţie sexuală, la fel se formează o pseudoaură modernă în toate domeniile vieţii. Ea este încărcată de iluzii, cum ar fi iluzia libertăţii, a multilateralităţii, a bogăţiei de culori, himera posi-bilităţilor multiple de dezvoltare. în acelaşi timp pseudo- aura vine în contradicţie flagrantă cu ceea ce reprezintă însăşi realitatea, căci aceasta este de fapt doar un mecanism înstrăinat. Şi astfel artele mecanice şi surogatele de viaţă create de înstrăinare năvălesc în viaţă în cea mai desăvîrşită dezordine, iar omul-kitsch modern poate trăi în lumea sa îngustată cu aparenţa şi credinţa multila-teralităţii.

Cerinţele pseudoaurei şi ale pseudomediului determină apariţia kitsch-ului şi în alte forme, precum şi stabilirea de legături şi cu alte domenii ale manipulaţiei decît sexul sau sfera emoţională. Se întîmplă astfel să se deghizeze în haine istorice chiar şi în condiţii moderne, sau ca tocmai cele mai importante evenimente istorice să stea la baza lui. După cum am văzut, războiul de secesiune a constituit fundalul pentru romanul lui Margaret Mit- chell, iar marea revoluţie franceză îndeplineşte acelaşi rol în romanul baronesei Orczy. Bineînţeles, de cele mai multe ori din fundalul istoric iese în cele din urmă un cadru de roman poliţist, şi nu o veritabilă evocare istorică. Şi astfel mijloacele romanelor poliţiste se combină cu uşurinţă cu soluţiile kitsch obişnuite. Dar romanul poliţist îşi păstrează şi aici funcţia caracteristică atît pentru el, cît şi pentru kitsch, ceea ce reprezintă trăsătura comună a amîndurora.

Potrivit cerinţei pseudoaurei, lumea tTebuie prezentată în transparenţa ei nemijlocită, care se dezvăluie în romanul poliţist după mai multe „încurcături". în aparenţă, romanul poliţist este contrariul kitsch-ului. Căci, exami- nîndu-l în mod superficial, vom vedea că ceea ce la început părea evident nu este deloc evident, in cursul acţiunii se creează mereu noi şi noi evidenţe, care sînt apoi rînd pe rînd infirmate pînă ce în cele din urmă se stabileşte adevărul. (Nu are nici o importanţă faptul că la Agatha Christie adevărul corespunde de obicei primei evidenţe, în timp ce la alţi autori abia celei de-a treia, a patra sau a cincea sau uneia cu totul noi.) în orice caz, una dintre particularităţile romanului poliţist este aceea că vrea să descopere pe cale logică şi numai pe cale logică adevărata cauză şi desfăşurare a unor evenimente misterioase, fără să ţină cîtuşi de puţin seama şi de alţi factori, mai ales psihologici. Sau ţine seama de ei numai în măsura în care pot fi antrenaţi în jocul logic. Această trăsătură specifică a romanului poliţist face cu putinţă ca să apară adesea alături de kitsch, cum se întâmplă, de pildă, în filmele lui Hitchoock.

Căci romanul poliţist vrea să ne convingă că adevăratul mod de soluţionare în realitate este simpla combinare logică. Autorul dispune faţă de cititor de avantajul că ţine în mînă toate combinaţiile posibile, poate ascunde momente pe care ulterior le dezvăluie, le scoate la iveală, poate înceţoşa diverse corelaţii pe care le evocă ulterior, le face evidente. Şi jucînd în felul acesta cu cititorul sau cu spectatorul, îi dă impresia că în posesia unei bune capacităţi combinative el va fi în stare să se apropie de adevăr. Forţa generatoare de pseudoaură a acestei credinţe este evidentă. Fireşte, este vorba doar de o pseudoaură pur logică, şi nimeni nu-şi închipuie că ar putea fi folosită şi la altceva decît pentru urmăriri şi anchete penale. în contextul amintit însă, ea sugerează totuşi că realitatea poate fi cuprinsă numai cu ajutorul combinaţiilor logice, fără o

cunoaştere istorică şi psihologică mai amplă a situaţiilor. Cînd kitsch-ul se asociază romanului poliţist, ia naştere această transparentă nemijlocită, complicată conştient, iar felul de a expune al kitsch-ului devine din ce în ce mai rafinat, deoarece elementelor kitsch obişnuite li se alătură şi elementele romanului poliţist, precum şi faptele lumii manipulative.

Structura specifică a interferenţei romanului poliţist cu kitsch-ul este prezentată într-o formă satirică de unele romane ale lui Diirrenmatt. Printre ele se numără, de exemplu, cel intitulat *Făgăduiala;* un detectiv descoperă că înmulţirea cazurilor de crime săvîrşite din sadism într-un anumit canton elveţian pot fi explicate prin starea patologică a unei persoane. El stabileşte cu precizie împrejurările crimelor comise şi construieşte o situaţie care îl va atrage în mod necesar în cursă pe asasin ; întinde cursa şi se aşază la pîndă. Ani în şir însă criminalul reuşeşte să evite cursa ce i-a fost pregătită. Din punct de vedere logic, detectivul a procedat perfect ; analiza lui se dovedeşte desăvîrşită şi din punct de vedere medical şi psihoterapeutic. Numai un singur lucru nu a luat în consideraţie : întîmplarea, anume că între timp criminalul murise. Diirrenmatt ne oferă aici satira tragicomică a principiului transparenţei pur logice. Este suficient ca în acţiune să intervină un singur element şi încă unul foarte real, şi transparenţa logică se compromite într-o clipă. Tot aşa cum şi cel mai perfect construit automat de şah capabil să răspundă corect la orice mişcare, se încurcă de îndată ce partenerul său se reîntoarce la poziţia iniţială.

Dealtfel demascarea conştientă a naturii kitsch-ului formează obiectul şi altor lucrări ale lui Diirrenmatt. Un exemplu ni-l oferă romanul său *Grec caută grecoaică,* pentru care a scris două încheieri : una normală, searbădă, cealaltă idilică, redactată pentru uzul bibliotecilor de împrumut. Sfîrşitul idilic şterge tot ceea ce Durrenmatt a

avansat pe planul conţinutului de idei, al socialului şi al esteticului transpunîndu-l dintr-o dată pe cititor într-o lume a împăcării de evidentă transparenţă, unde contradicţiile nu numai că pot fi împăcate, dar se şi reconci- liază în mod spontan.

Morala parodiilor kitsch ale lui Durrenmatt (lucrări asemănătoare se găsesc şi în literatura maghiară, ca, de pildă, *Vono Ignâc* de Fejes Endre) este aceea că romanul poliţist şi kitsch-ul devin din cînd în cînd fapte de viată, dar nu în virtutea simplei lor capacităţi de a acţiona în direcţia creării omului-kitsch nici pentru că omul-kitsch ar fi produsul condiţiilor sociale, ci în sensul că cultura manipulată ale cărei componente sînt romanul poliţist şi kitsch-ul generează în ansamblul ei vie(i kitsch.

Arta adevărată face şi ca transparentă realitatea, cu deosebirea că prin aceasta nu se urmăreşte prezentarea problemelor ca fiind deja soluţionate, ci, dimpotrivă, a caracterului lor nesoluţionat. Kitsch-ul modern însă, operînd în genere mai rafinat deoît cel din trecut, pune de fapt semnul egalităţii între transparentă şi rezolvare. Ceea ce mi-a devenit transparent, ceea ce am înţeles, *ipso fado* s-a şi rezolvat. Din acest punct de vedere, kitsch-ul pare a fi dintotdeauna, dar mai cu seamă în epoca modernă raţional şi se naşte impresia că numai avangardismul ar fi în stare să acţioneze împotriva kitsch-ului. Urmînd calea sa proprie, Kellerer ajunge foarte logic la aceeaşi concluzie :

„Nu e nevoie de o minte prea ageră pentru a ne da seama de incompatibilitatea dintre gîndirea scolastică şi calculul relativităţii fundamentat din punctul de vedere al criticii epistemologice şi al psihologiei (acesta din urmă reprezintă tocmai depăşirea scolasticii). Dacă totuşi oameni talentaţi şi cu o gîndire instruită încearcă o astfel de unificare a ceea ce este incompatibil, demersul lor poate fi înţeles numai ca o sublimare în non-autentic, adică în kitsch. Presupun că atîta timp cît formarea caracterelor şi a sensibilităţii necesare

depăşirii acestui gen de kitsch nu va deveni un principiu pedagogic general, temporar vom avea de-a face cu o formă a kitsch-ului de menţinere a vieţii, ale cărei funcţii corespund rolului îndeplinit de fotografiile în culori pentru mateloţii solitari. O asemenea stare metafizică pendulantă nu poate fi însă durabil asigurată. Şi în Occident generaţia viitoare a oamenilor de ştiinţă va ajunge la o imagine de ansamblu a lumii total relativistă. în asemenea împrejurări ar fi pentru prima oară posibilă zguduirea kitsch-ului ca putere mondială în sfera culturii noastre. Aspectul filozofic al dezvoltării impetuoase este relevat astăzi în primul rînd de către unii reprezentanţi ai existenţialismului francez. Aici se constituie anumite forme ale trăirii, care, deşi, deocamdată, fragmentar şi unilateral, par totuşi a jalona începuturile unei mişcări antikitsch" [75].

Ideea pe care o întîlnim la Kellerer, şi anume că ori existenţialismul ca mod de viaţă este antikitsch, ori su- prarealismul reprezintă pe plan artistic antidotul kitsch-ului, ceea ce pare de asemenea logic, nu-i aparţine exclusiv lui, ci este frecvent vehiculată. Avangardismul stă într-adevăr la antipodul kitsch-ului, întrucît înfăţişează lumea ca fiind netransparentă şi în plus iraţională. Dar raţionalismul plat, superficial al kitsch-ului şi iraţionalismul avangardismului nu au semnificaţia unor contrarii veritabile, ci doar a unor pseudocontrarii, din punctul de vedere al esenţei. Ceea ce nu înseamnă că în avangardism nu ar domina tendinţele artistice. Numai că rezultatul final este identic în ambele cazuri, al avangardismului ca şi al kitsch-ului, deoarece revolta fără scop a unuia — oricîtă simpatie ne-ar trezi — devine în lumea manipulativă o simplă completare a conservatismului celuilalt, adică al kitsch-ului.

Roland Barthes scrie despre romanul *Voyeur* al lui Robbe-Grillet : *„Voyeur-ul* este o carte care nu poate fi apreciată decît ca practică absolută a negaţiei, iar aceasta are loc într-un mod atît de specific încît reuşeşte să pătrundă în acea zonă

extrem de îngustă, unde... literatura tinde, fără a reuşi, să se distrugă pe sine însăşi, şi autodistrusă şi autodistrugîndu-se, face parte din aceeaşi mişcare. Puţine lucrări păşesc în această arenă mortală, romanul de faţă însă se numără probabil printre acelea care contează. In situaţia socială a epocii contemporane, literatura nu pote fi în armonie cu lumea, adică nu poate păşi înaintea lumii, deoît comiţînd în mod continuu o sinucidere prealabilă"[76].

Prin rîndurile de mai sus, Barthes exprimă tendinţa fundamentală a avangardismului modern sau a neoavan- gardismului ; or, din punctul de vedere al valorilor umane, această tendinţă nu-i este superioară kitsch-ului modern, sugerînd o pseudoaură şi o pseudotransparentă rafinată.

KITSCH-UL
ŞI MIJLOACELE DE COMUNICAŢIE
DE MASĂ

Kitsch-ul *sweet* de la sfîrşitul secolului al XlX-lea, de la Feuillet pînă la Ohnet, nu se putea sprijini încă pe mijloacele moderne de comunicaţie de masă — cinematograful, radioul, televiziunea. Ce-i drept, tradiţiile *co-* micr-ului încep a se constitui prin anii 1830—1840, dar nici acest gen nu s-a bucurat pe atunci de o popularitate şi o influenţă de masă ca în secolul al XX-lea. Kitsch-ul de tip nou al secolului al XX-lea, mai rafinat, mai puţin dulceag, avînd o întemeiere mai documentară sau chiar istorică, reprezintă o problemă mult mai mare pentru mijloacele de comunicaţie de masă, îndeosebi pentru cinematografie. în general, este vorba aici de fenomenul culturii de masă, cum este denumit el în literatura de specialitate de la Ortega pînă la sociologia modernă, şi *despre raportul culturii de masă fafă de kitsch.*

Se poate observa că se ridică aici dintr-odată două probleme. Una o formează aprecierea generală a culturii de masă, negativă sub toate aspectele la autorii burghezi mai „subtili". Iar din acest punct de vedere este cu desăvîrşire indiferent dacă se are în vedere cultura de masă în ansamblu, cum este cazul, de pildă, la Ortega, sau anumite manifestări, ceea ce poate fi ilustrat prin declaraţiile anti-film ale Iui Duhamel şi ale altora. Esenţial este că nivelarea culturii, cultura de masă provoacă inevitabil o scădere de nivel, ceea ce are drept consecinţă situarea cu necesitate a kitsch-ului în centrul ei. în felul acesta se pot, eventual, deosebi sferele de fineţe diferite ale culturii, cum ar fi *high-brow, middle-brow* şi *low-brow* (cultura de elită, cultura medie,

cultura inferioară). Aceste trei nivele, respectiv amestecul lor în proporţii corespunzătoare, determină, atît cantitativ, cît şi calitativ, cultura care poate fi difuzată prin mijloacele de comunicaţie de masă. Punctul de vedere enunţat deschide

două posibilităţi : una este cea romantică anticapitalistă, care, în ultimă instanţă, ia atitudine împotriva mijloacelor de comunicaţie de masă, considerîndu-le distrugătoare ale culturii ; cealaltă, în schimb, constă în acceptarea deplină a situaţiei existente, în resemnare şi deci în renunţarea la posibilitatea principială de dezvoltare a culturii, la recunoaşterea contribuţiei active de orice fel a mijloacelor de comunicaţie de masă la evoluţia artistică.

Dar cultura de masă însăşi poate avea două accepţii. Potrivit uneia ea este de fapt anticulturală, un factor pseudodemocratic, o barieră majoră în calea progresului. Cealaltă întrevede în cultura de masă noi perspective de dezvoltare a culturii. Prima afirmă deci că arta continuă să rămînă chiar şi în epoca culturii de masă accesibilă doar celor putini (de pildă, Gillo Dorfles), în timp ce masele populare cad în mod necesar victime ale kitsch- ului. Potrivit celuilalt punct de vedere, cultura care s-a rupt de mase nu mai este în stare de altceva, în cele din urmă, decît de extravagante (aici se înşiră diferitele extreme avangardiste), pe cînd cultura de masă — şi în cadrul ei chiar cerinţele şi tendinţele kitsch — pot genera într-o formă sau alta noi posibilităţi culturale. Acesta a fost, de exemplu, miezul raţional al concepţiei lui Jdanov.

Pentru a putea cel pu(in aborda aceste probleme dinlăuntru! culturii de masă, deci al culturii răspîndite şi sugerate şi prin mijloacele de comunicaţie de masă, trebuie să facem în prealabil cîteva „calcule suplimentare** indispensabile. Înainte de toate dă de gîndit faptul că reproducerile artistice contribuie într-o măsură importantă la răspîndirea în mase a marilor creaţii de artă, iar pe de altă parte, la receptarea lor pasivă, lipsită de un caracter creator.

Problema e clară. Spre sfîrşitul secolului trecut, ca cineva să poată asculta o piesă pentru pian, aceasta trebuia executată atunci şi acolo. Adică tînăra fiică a onorabilei case burgheze se aşeza la pian şi cînta *Fur Elise* sau, într-o fază mai avansată, *Sonata Lunii.* Cineva din public trebuia să fi fost deci un muzician activ, să fi exersat

îndelung, să fi trăit într-un mod personal bucata interpretată. Astăzi, în schimb, o

IM

societate dintre membrii căreia nici unul nu a atins vreodată o clapă de pian, deschide aparatul de radio sau alege un disc şi ascultă în interpretarea lui Richter sau a pianistei Fischer Annie bucata dorită. Obiectiv, interpretarea va fi, probabil, mult mai valoroasă. Nu însă şi sub raport subiectiv, căci nu mai este vorba de un act creator, publicul nu participă la el în mod direct, oaspeţii, mama, profesorul nu ţin pumnii pentru domnişoara casei, ci recepţionează pur şi simplu, într-un mod cu totul pasiv.

Cu alte cuvinte, se pierde un moment foarte important al trăirii artistice : *hic et nune.* (Folosim aici într-un sens cu totul diferit categoria aici şi acum ca mai înainte în cazul kitsch-ului. Atunci ea semnifica particularitatea, efemeritatea, în timp ce în cazul artei ea înseamnă perenitate, originalitate în sens istoric universal.) Din punct de vedere artistic nu este deloc indiferent în ce loc este expus un tablou. De exemplu, fresca *Cina cea de taină* de Ghirlandaio nu poate fi pur şi simplu scoasă din biserica San Marco şi expusă, de pildă, în Muzeul de artă din Budapesta, căci în acest caz nu-i mai rămîne decît o parte din valoarea ei formală, în timp ce în producerea efectului artistic un rol important joacă şi valoarea locală. Acest lucru este limpede pentru toţi aceia care au văzut fresca lui Ghirlandaio în locul respectiv, unde alcătuieşte o compoziţie unitară cu peretele, printre volutele şi arcadele care caracterizează din punct de vedere arhitectonic sala de la parter la Scuola San Marco. Sub raportul perspectivei, tabloul este o continuare a sălii, în afara căreia nici nu poate fi imaginat, sau dacă poate fi imaginat, el nu va mai fi acelaşi tablou. Dar acesta constituie doar un exempludimită. in general însă, orice operă de artă adevărată îşi are *hic et nunc*-ul său, iar arta expoziţiei constă tocmai în aceea de a face măcar plauzibilă posibilitatea unui aici şi acum. De îndată ce picturile încep să fie răspîndite sub formă de reproduceri, *hic et nune* se pierde la fel ca în cazul transmiterii unei piese de teatru la radio.

Foarte just observă Paul Valăry în legătură cu

aceasta : „Asemenea apei, gazelor şi curentului, care la o mişcare aproape imperceptibilă a mîinii noastre ne sosesc de departe în casă pentru a ne servi, la fel vom fi aprovizionaţi cu imagini sau şiruri de sunete, care la o mică mişcare, la un semn al nostru îşi fac apariţia sau în acelaşi m-od ne părăsesc". Walter Benjamin comentează fenomenul în felul următor : „Chiar şi în cazul celei mai desăvîrşite reproduceri ne lipseşte ceva : «aici» şi «acum» al operei de artă, adică existenţa ei singulară în locul unde se află. Dar tocmai existenţa singulară a format cadrul procesului istoric căruia existenţa respectivă i-a fost supusă pe tot parcursul dăinuirii sale. Aici intră modificările intervenite de-a lungul timpului în substanţa sa fizică, la fel ca şi relaţiile schimbătoare de proprietate al căror subiect îl putea forma. Urmele primelor pot fi evidenţiate numai cu ajutorul unor analize fizice sau chimice care nu sînt aplicabile în cazul reproducerilor ; urmele celorlalte formează obiectul unor tradiţii a căror urmărire trebuie să pornească de la locul de baştină al originalului".

Benjamin are perfectă dreptate, dar uită de ceea ce pledează totuşi pentru existenţa mijloacelor de comunicaţie de masă. Căci există anumite arte care prin natura lor reclamă reproducerea. Din această categorie fac parte, de exemplu, artele dramatice şi muzica. Ambele jinduiesc după reproducere şi sînt vii atîta timp cît sînt reproduse. Un roman sau o poezie trăiesc chiar dacă sînt numai tipărite, o piesă de teatru, în schimb, este moartă dacă nu e jucată.

Alta este situaţia pieselor dramatice care de la bun început sînt destinate de autor pentru a fi numai citite. Însăşi raţiunea comunicaţiei de masă rezidă în faptul că în zonele primare, ancestrale ale artei este deja prezentă o tendinţă spre reproducere. Ea exprimă totodată şi năzuinţa de a antrena masele pentru a participa la crearea, trăirea estetică şi interpretarea operei de artă.

Putem de aceea afirma că, în fond, cultura de masă nu este un fenomen modern — doar ca formă —, ci un fenomen străvechi al artei. Şi

oricine se pronunţă pentru o cultură de elită rupe artificial arta de mase. Cele spuse nu rezolvă, desigur, dilema de adineauri. Dimpotrivă, o adîncesc în sensul că cultura de masă întemeiată pe reproducere atrage în sfera reproducerilor şi opere de artă care prin natura lor lăuntrică nu sînt reproductibile. Am putea spune deci că lumea modernă prezintă arta

ca şi cum totul în ea ar fi reproductibil, ca şi cînd reproducerea ar constitui elementul vital al artei, iden- tificîndu-se cu ea, cu alte cuvinte deci însuşirea estetică a operei de artă nu ar cere eforturi.

Această tendinţă a artei moderne de masă se întîlneşte cu kitsch-ul, cu imaginarea abţinerii fără osteneală a cunoştinţelor sau a plăcerilor, In schimb, cealaltă tendinţă, chiar dacă exclude kitsch-ul din sfera posibilităţilor artistice, cade în greşeala de a afirma că arta, fiind singulară şi perenă, nu năzuieşte spre autorepetare. Desigur, această autorepetare devine reproducere autentică numai dacă este permanent activă. In măsura în care este pasivă, ea este amorfă. Iată încă una dintre problemele artei transmise pe calea comunicaţiei de masă care îşi aşteaptă rezolvarea, principială şi practică în lumea cotidiană a comunicaţiilor de masă. Trecerea în revistă a acestor modalităţi de rezolvare ne-ar îndepărta însă de tema noastră, de aceea am dori să revenim la problema afinităţii kitsch-ului.

Situaţia creată nu poate fi analizată în mod corect decît dacă ţinem seama de sensul multiplu al reproducerii artei. în primul rînd, arta trăieşte într-adevăr aici şi acum ; în al doilea rînd, ea tinde într-adevăr către reproducere ; în al treilea rînd, reproducerea pasivă nu produce o emoţie estetică identică cu arta originală ; în al patrulea rînd, reproducerea activă poate produce în anumite cazuri o emoţie estetică mai puternică decît arta originală ; în sfîrşit, în al cincilea rînd, reproducerea poate chiar falsifica emoţia estetică originală, deoarece desfiinţează una dintre condiţiile cele mai importante ale reproducerii active : publicitatea.

Iată deci cîte aspecte trebuie luate în considerare pentru a înţelege rolul deosebit al kitsch-ului în sfera comunicaţiei de masă. Pe de o parte, arta poate ajunge cu uşurinţă la oricine, la fel ca muzica de flaşnetă sau păre- tarul. în acest fel, arta pătrunde în acelaşi mediu ca şi kitsch-ul. Totuşi kitsch-ul este cel mai uşor şi cel mai simplu transmisibil, căci natura sa înclină spre repro- ducerea pasivă, nu spre cea activă, trăită.

Evidenţa, caracterul de loc comun al kitsch-ului, în orice timp şi în orice situaţie, deci independent de timp şi spaţiu, sînt de o forţă penetrantă. în schimb, arta, chiar şi în formă

IM

reprodusă, este într-un anumit sens totdeauna legată de spaţiu, de timp şi de ocazie. Kitsch-ul nu reclamă nici o pregătire, nici măcar conştiinţa că acum este vorba de altceva decît de viaţa de toate zilele. Arta, dimpotrivă, solicită o pregătire psihică prealabilă, chiar dacă nu ne schimbăm pentru a asculta la radio sau a urmări în faţa micului ecran transmisia unei piese de teatru.

Antonina Kloskowska remarcă pe drept cuvînt că foarte des radioul are „numai un rol secundar, de fond. In astfel de cazuri, stimulii transmişi de el se opresc în pragul conştiinţei. De regulă, ascultătorul alege în virtutea obişnuinţei programele asupra cărora îşi concentrează atenţia"

Spre deosebire de aceasta, opera de artă nu este potrivită pentru un asemenea rol subordonat. Ea poate îndeplini numai rolul principal. Degradată la rol secundar sau asociat (de pildă vizionarea unei piese de Moliere paralel cu spălatul picioarelor), opera de artă nu mai impresionează în virtutea calităţii ei artistice, ci numai în manieră kitsch. Aşa se explică rolul deosebit de important al kitsch-ului în sistemul mijloacelor de comunicaţie de masă, într-atît încît o bună parte a producţiei cinematografice este înclinată spre kitsch, programele de televiziune sînt de asemenea nu rareori mai aproape de kitsch decît de artă, iar programele de radio sînt şi ele împînzite de produse kitsch.

Ar fi însă nedrept să căutăm cauza virulenţei kitsch-ului în mijloacele de comunicaţie de masă. Concluzia contrară se sprijină nu numai pe faptul că, de pildă, în America în primii ani ai deceniului al şaselea producătorii de filme pentru televiziune reprezentau tocmai în opoziţie cu Hollywood progresul, ţinuta artistică (această mişcare a produs filmul *Marty),* sau că unii oameni de artă, ca, de exemplu, Durrenmatt, pornind de la teatrul radiofonic şi cu ajutorul radioului, s-au angajat pe un drum care a însemnat o contrapondere serioasă faţă de teatrul bulevardier. Dacă ne gîndim bine, ceea ce contrazice cel mai mult punctul de vedere

exprimat este faptul că programele sau materialele transmise prin mijloacele de comunicaţie de masă pot cel mult „substitui", eventual manipula gustul comun, dar nu se pot rupe complet de universul de gusturi caracteristic ascultătorilor, cititorilor lor etc.
Deci însăşi lumea gusturilor este kitsch, sau, altfel spus, kitsch-ul joacă un rol important, deşi contradictoriu în sînul acestei lumi. în cele ce urmează, dorim să stăruim pe scurt asupra cauzelor care au dus la situaţia înfăţişată.

Printre trăsăturile obiective ale existenţei sociale care determină nevoia de kitsch se numără şi influenţa considerabilă exercitată de mijloacele de comunicaţie de masă. Dar aceasta nu reprezintă decît o parte a existenţei cotidiene. Una dintre particularităţile existenţei moderne este aceea că mase uriaşe sînt puse zi de zi în situaţii şi în faţa unor sarcini noi. Un exemplu îl constituie migraţia de la sat la oraş, începînd cu ultimele decenii ale secolului trecut şi primele decenii ale secolului nostru. în consecinţă, cultura de tip rural este înlocuită de cultura de tip urban. Pe de altă parte, în zilele noastre — datorită dezvoltării tehnicii şi a mijloacelor de comunicaţie de masă —, însuşi satul devine mai asemănător oraşului ca acum cîtcva decenii. Prin urmare are loc o transformare culturală extrem de rapidă şi în proporţii de masă, ceea ce întrerupe în mod necesar, pentru individ şi familie, continuitatea dintre vechile obiceiuri întipărite şi cultura modernă. Această ruptură şi distanţare uriaşă între sfere de existenţă diferite atrage după sine începutul unei predominări a formelor accelerate şi comode ale asimi- laţiei culturii urbane, iar dintre informaţii devin interesante mai ales acelea care propagă specificul, caracterul înfricoşător sau, dimpotrivă, atractivitatea, plăcerile noii lumi orăşeneşti. Această uriaşă mişcare socială produce astfel în chip necesar un anumit tip de kitsch al secolului al XX-lea, reprezentînd o cerinţă a acelora care ajung de la sat la oraş, dintr-o formă de existenţă în alta.

Cu alte cuvinte, cele de mai sus întăresc

convingerea potrivit căreia kitsch-ul este un produs tipic al capitalismului, dar nu pentru că acesta dezvoltă mijloacele de comunicaţie de masă, ci fiindcă dă naştere unei asimilări anorganice şi de aceea carenţiale a noii culturi, precum şi unei pseudocompensări a ei — kitsch-ul. Aşa se explică, după cum am mai analizat, şi rolul important al viziunii exotice în ltitsch, influenţa considerabilă exercitată asupra lui de costumaţia istorică. Asimilarea deficitară caută peste tot distanţe : fiind ea însăşi neplăcut distanţată de realitate, caută să-şi transpună situaţia într-o perspectivă plăcută. Perspectiva este deci însuşi exotismul, depărtările inaccesibile, miraculoase, în timp ce viaţa cotidiană se mecanizează complet într-un mod cu totul străin de om. Problema constă deci nu în aceea că masele se culturalizează, ci în faptul că în dezvoltarea lor culturală se produc inevitabil rupturi uriaşe, iar kitsch-ul are misiunea de a arunca punţi peste ele.

tn mod corespunzător, kitsch-ul oferă un pseudoisto- rism. Balăzs Bila remarcă în mod just că, periodic, anumite tipuri de filme se produc în serie şi explică fenomenul prin aceea că în astfel de cazuri casele de filme contează pe efectul sigur al temei. Acesta e aspectul economic al problemei. Celălalt aspect este acela că asemenea serii de filme dau naştere unei anumite pseudo-continuităţi. Vom da imediat şi un exemplu la care se referă şi Balăzs Bela: filmele seriale despre caracterul *gemiitlich* al Vienei. Iată cum caracterizează Balăzs Băla situaţia :

„In tematica sa, filmul ţine seama de această stare de spirit anticapitalistă a micului burghez. Dar o îndrumează într-o direcţie neprimejdios reacţionară prin aceea că flutură în faţa ochilor spectatorului stările de lucruri din perioada capitalismului timpuriu, cînd nu se cunoştea încă «mecanizarea fără suflet» a civilizaţiei moderne.

Astfel de considerente au stat la baza seriei de filme germane despre buna şi senina Vienă patriarhală de pe vremea lui Schubert, unde nu se cunoştea încă ritmul maşinilor şi — zice-se — nici spiritul mercantil, unde inima şi sufletul,

atmosfera şi muzica, visarea şi dragostea făceau plină viaţa. Timp de doi ani a ţinut torentul de filme sentimentale despre Viena, unul după altul. Viena a devenit simbolul unei lumi fericite, dispărute" [7B].

Balăzs Bela are perfectă dreptate în ceea ce priveşte caracterizarea efectului social al kitsch-ului, în cazul de faţă al filmelor despre Viena. Dar trebuie să adăugăm că filmele respective au fost turnate nu numai pentru că se străduiau să prezinte — în contrast cu lumea mecanizată — o lume falsă, senină şi lipsită de griji, ci şi fiindcă încercau să înfăţişeze miselor ce se îndreptau spre centrele urbane Viena ca oraş, şi în genere metropola modernă, de asemenea manieră îneît să o simtă a lor

şi să şi-o asimileze istoriceşte sub semnul unei pseudo- continuităţi. Această luare in posesie care se realizează astfel cu multă uşurinţă, în cazul de fată prin intermediul filmului (sau a radioului, iar în zilele noastre şi a televiziunii), ne arată limpede că naşterea kitsch-ului nu se datoreşte „prostului gust“ al oamenilor, al maselor populare, ci faptului că el oferă cea mai lesnicioasă posibilitate ca, umplînd aparent golul dintre cultura veche şi condiţiile actuale de existenţă, o cultură modernă să poată fi asimilată.

La această dificultate se mai adaugă şi aceea că mijloacele de comunicaţie de masă au în primul rînd un caracter informativ. Cu un alt prilej, scriind despre film, am dedus caracterul său de artă modernă din ceea ce constituie o latură importantă a acestui proces. Am scris : „Nevoia de film nu se poate forma atîta timp cît cea mai numeroasă clasă socială a populaţiei este ţărănimea, care, pentru munca sa zilnică, pentru traiul său, pentru integrarea sa în societate are nevoie numai în anumite puncte de cunoaşterea concretă a societăţii. Gospodarul individual n-are nevoie să ştie ce se ascunde în spatele vorbelor rostite. Cu alte cuvinte: atîta timp cît mase de oameni vor trăi într-o comunitate relativ slab închegată, care nu se întemeiază pe procesele moderne de muncă şi diviziunea modernă a muncii, o asemenea cerinţă nu se formează, deoarece nu a devenit o trebuinţă zilnică.

Situaţia se schimbă însă atunci cînd capitalismul transformă vechiul mod de trai şi creează noi situaţii, noi forme de existentă pentru masele populare. Capitalismul organizează mase uriaşe în întreprinderile industriale, sudîndu-le în

colectivităţi. In întreprinderi, oricine vrea să-şi îmbunătăţească sau pur şi simplu să-şi păstreze condiţiile de muncă şi de viată, are nevoie de cunoaşterea oamenilor în sensul amintit. în acest moment devine o

cerinţă de masă ca oamenii să poată privi înapoia cuvintelor rostite, a evenimentelor se desfăşoară care nemijlocit sub privirile lor“ ”.

La această cerinţă de cunoaştere a oamenilor se adaugă

uriaşa cerinţă de informaţii caracteristică epocii moderne în general, satisfăcută de mijloacele de comunicaţie de masă. Atunci cînd oamenii sînt asaltaţi de cantităţi impresionante de informaţii, printre care se numără şi creaţii artistice, este necesar ca din punct de vedere psihic acestea din urmă să apară ca posedînd în primul rînd sau exclusiv o forţă informativă. Intr-adevăr, conţinutul informaţional direct al ştirii că o femeie a născut doi copii la un interval de 29 de zile este mult mai mare decît al dramei care ne informează că la Verona doi tineri din două familii duşmane s-au îndrăgostit, apoi, ca urmare a acţiunilor ostile, s-au sinucis, în ceea ce priveşte piesa, adică *Romeo şi Julieta,* informaţia „de a se fi întîmplat“ este neesenţială, în schimb tot restul extrem de important. în primul caz, dimpotrivă, decisiv este tocmai faptul că evenimentul a avut loc sau nu. Transmisiunea televizată despre asasinarea preşedintelui Kennedy este semnificativă înainte de toate pentru că crima s-a comis în realitate. Dacă însă televiziunea ne informează despre istoria lui Tartuffc şi Orgon, n-are nici o importanţă dacă ea s-a întîmplat într-adevăr şi dacă a fost aşa sau altfel.

Astfel ia naştere pe plan psihic un amestec sui-gencris, căci mijloacele de comunicaţie de masă ne informează despre ceea ce s-a petrecut aşa, dar şi despre ceea ce nu s-a petrecut aşa. în felul acesta între fapt şi non-fapt se deschide o sferă unde non-faptele sînt percepute mai degrabă ca fapte, şi invers. Este tocmai sfera pe care o exploatează

aşa-numitele piese documentare, fie în teatre, fie pe calea mijloacelor de comunicaţie de masă. Oricum, această sferă oferă posibilitatea de a recepta evenimentele vieţii publice ca un fel de poezie, iar arta ca un fel de istorie, ceea ce creează teren favorabil soluţiilor kitsch.

Dealtfel, aceasta e tactica comunicaţiilor de masă, ca şi a oricărui kitsch care se menţine la nivelul bîrfeli- lor. Despre mari artişti (pentru a-i face „muritori") apar reportaje, biografii, relatări privind viaţa lor intimă etc. Despre marile personalităţi istorice sînt puse în circulaţie şi prezentate drept cele mai noi bîrfeli scornite în urmă cu mii de ani, iar în lipsa lor la Herodot sau la Plutarh ele pot fi inventate, şi astfel la o şuetă, adică la nivel de informaţie cotidiană, se discută despre politică, despre istorie, despre ştiinţe şi arte. Repetăm, răspunderea pentru toate acestea nu o poartă comunicaţiile de masă. Ele profită cel mult de posibilităţile oferite pe plan sociaă kitsch-ului. Răspunzătoare nu este nici cultura de masă, ci cerinţa asimilării extrem de rapide a noului mediu cultural, fenomen exploatat de kitsch şi de diferite ma- nipulaţii.

Este evident că nu poate exista o identitate între cultura în cadrul masei informaţionale difuzată prin mijloace tehnice şi cultura sau arta care a acumulat şi a transmis de-a lungul secolelor valorile estetice nici sub raportul nivelului, nici al orientării obiective sau al receptării ei subiective. Tot atît de evident este şi faptul că, în ansamblul vieţii moderne, artizanatul joacă *un rol mult mai important* decît în trecut, nu numai fiindcă în trecut — dacă ne gîndim la exemplul unor artizani ca Benvenuto Cellini — artizanatul nu s-a desprins net de totalitatea artei, ci în primul rînd din cauză că azi el satisface nemijlocit nevoi de masă. Din acest punct de vedere am putea spune că tehnicitatea industrială din zilele noastre înseamnă totodată şi un grad înalt de dezvoltare a artizanatului, dacă nu calitativ, cel puţin cantitativ.

Tocmai de aceea cultura difuzată prin mijloacele de comunicaţie de masă fiinţează, în general, nu în

sfera artei, ci de fapt în sfera *industriei artistice,* asemănătoare artizanatului. Aceasta nu numai pentru că beneficiază de condiţii industriale, dar şi fiindcă condiţiile spirituale şi psihice amintite îi orientează spre această sferă pe lucrătorii şi creatorii din domeniul mijloacelor de comunicaţie de masă, precum şi publicul respectiv.

Nu este locul să vorbim aici despre artizanatul sau despre industria artistică moderne. Vom aminti numai că — aşa cum just a arătat Georg Lukâcs în *Specificul esteticului* — categoria artizanatului nu este *esteticul* în desfăşurarea lui plenară, ci *plăcutul.* A place — iată cerinţa minimă formulată faţă de orice creaţie difuzată prin mijloacele de comunicaţie de masă. Bineînţeles, plăcutul are o dublă deschidere : spre artă şi spre kitsch. în măsura în care este o propedeutică, o pregătire pentru artă, o propagandă a artei, el îndeplineşte o funcţie utilă şi pozitivă. în măsura însă în care înlocuieşte arta şi elimină orice activitate, se produce şi efectul cel mai dăunător, efectul kitsch la superlativ.

Hannah Arendt, de pildă, este conştientă de caracterul industrial-artistic despre care aminteam, cînd scrie : „Societatea de masă... caută nu cultură, ci divertisment, iar societatea îşi însuşeşte produsele oferite de industria distractivă la fel ca şi pe celelalte mărfuri de consum"[90].

Consumul acesta implică, bineînţeles, caracterul de produs industrial, ceea ce degradează arta fie la statutul de simplă marfă (aici putînd fi inclus şi kitsch-ul), fie indică o marfă aparte, un produs artizanal sau industrial-artistic pe care îl consumăm, fireşte, ca orice alt produs artizanal.

Din viaţa de toate zilele face parte şi distracţia sub cele mai diferite forme, ori că se realizează prin intermediul radioului, al televiziunii sau al cabaretelor, ori prin acela al revistelor ilustrate. Explicaţia constă nu numai în aceea că ea caută să umple golul despre care am vorbit, ci şi în faptul că omul are nevoie şi de divertisment. Dar de îndată ce ea încetează de a mai distra şi aspiră la rolul de a suplini arta, de a i se substitui, de a-i servi drept corespondent adecvat etc.. deci de în-

dată ce încearcă să sugereze că reprezintă cea mai înaltă expresie a anumitor comunităţi, convingeri şi sentimente existente înăuntrul societăţii sau, folosind cuvintele lui Benjamin, atribuie lumii în chip mincinos o aură, efectul ei se transformă neîntîrziat într-un efect tipic de kitsch. Ea creează impresia că ar constitui o tranziţie culturală, morală şi afectivă autentică între diferite lumi de trăiri, deşi nici vorbă nu poate fi de aşa ceva. Caracterul kitsch se manifestă aici într-un act special de făurire a pseudoaurei.

Particularităţile amintite ne arată cît de primejdioasă devine situaţia datorită tendinţelor de nivelare a mijloacelor de comunicaţie de masă. Analiza lui Arendt se dovedeşte justă şi în acest caz. „(Operele de artă. — *H.l.)...* îşi schimbă natura numai atunci cînd obiectele înseşi sînt transformate, scurtate, condensate, prelucrate în kitsch în scopul de a le face bune de vînzare în masă, pentru care altfel ar fi nepotrivite" •*.

întrucît este foarte frecvent (să ne gîndim numai la *Iluzii pierdute* în manieră Jean Cazeneuve sau la *Războiul celor două roze,* extras din piesele lui Shakespeare şi transformat în dramă istorică de groază), fenomenul dă serios de gîndit. într-adevăr, operele clasice înseşi devin în anumite cazuri apte pentru a fi integrate după o „prelucrare” corespunzătoare în circuitul industriei distractive căreia, de altfel, nu-i aparţin. Pe de altă parte, poate avea loc, deşi mult mai rar, fenomenul invers, de ridicare în sfera esteticului pornindu-se de la industria distractivă. De aceste fenomene de nivelare trebuie să ţinem seama îndeosebi cu prilejul analizei influenţei mijloacelor de comunicaţie de masă asupra răspîndirii kitsch-ului.

Cadourile de bîlci şi turtele dulci de odinioară nu erau, de regulă, mai puţin kitsch ca „darurile de bîlci” ale societăţii de consum, ceea ce, chiar dacă nu îndreptăţeşte optimismul, ne fereşte .cel puţin de un pesimism unilateral. Problema constă nu în comparaţia formală, ci în confuzia valorilor, căci despre cadourile de bîlci de odinioară toată lumea ştia că sînt cadouri de bîlci, cele actuale

însă sînt considerate fiecare cîte un Tolstoi sau un Mikszâth. De aceea adaptările — făcînd abstracţie de cazurile excepţionale, cum ar fi filmele lui Laurence Olivier turnate după piesele lui Shakespeare *(Richaril al 111-lea, Henric al Vlll-lea* şi, mai mult sau mai puţin, *Hamlet)* — sînt din acest punct de vedere mai degrabă dăunătoare decît utile, deoarece nu ne îndrumă spre operele originale, ci par a le înlocui.

Ceea ce se întâmplă azi cu nivelarea în maşinăria comunicaţiilor de masă există deja parţial ca tendinţă în teatrul bulevardier. Nivelarea este foarte bine ilustrată de Claude Roy prin cazul lui Marcel Achard. „Ilustrul autor al piesei *Patate* a declarat cu cea mai mare seninătate : «aş prefera să fiu Feydeau decît Sartre, dar ceea ce sînt îmi ajunge». Şi chiar dacă Marcel Achard se laudă şi «caută să facă mină bună», rezultatul este că activitatea sa actuală în ale literaturii ni se pare insuficientă, tocmai acolo unde el o găseşte satisfăcătoare, iar Sartre ne umple de admiraţie fiindcă el scrie în mod vizibil pentru a umple un gol, conştient că încercarea lui este zadarnică” ®[2].

Pentru moment, din punctul de vedere al analizei concrete, este fără importanţă în ce măsură Claude Roy are dreptate în aprecierea lui Sartre sau a lui Achard. (Noi credem totuşi că în esenţă el are dreptate.) în schimb, este interesant că şi la Marcel Achard, acest autor dramatic cultivat, se remarcă acea tendinţă a nivelării pe care am definit-o ca unul dintre simptomele cele mai specifice şi mai periculoase ale epocii moderne. Achard ar avea, desigur, dreptate dacă ar accepta şi ar apăra divertismentul exclusiv ca o sarcină personală, dar îndărătul cuvintelor sale se ascunde tendinţa care recunoaşte industria distractivă drept obligaţia de căpătîi a artei scenice.

Dar acesta nu este singurul fenomen nivelator. în filmul *Totul pentru Eva* al lui Mankiewicz apare, poate, şi mai evident străduinţa de a amesteca diferitele valori, în legătură cu aceasta, Guido Aristarco remarcă în mod just : „Este cel puţin

discutabil ceea ce Bill, «cel mai de seamă şi cel mai curajos regizor» de pe Broadway îi spune Evei : «Totul este teatru. Unde e numai vrăjitorie, public şi fantezie, este deja teatru. Teatru e şi circul ca şi baletul. La fel şi Micky Mouse şi Shakespeare, Duse şi Vitiz Laszld». Lloyd, scriitorul «pomenit cu atît mai des în cercurile artistice cu cît are mai mulţi bani», compune piese croite pe măsură cu titluri semnificative, ca : *Amintiri* sau *Orizontul gloriei.* „Marele” Addison de Witt (în figura căruia parcă l-am recunoaşte pe renumitul critic new-yorkez George Jean Nathan), cel «indispensabil vieţii teatrale», care «trăieşte pentru teatru ca un preot pentru credinţa sa», acest «mare» Addison, în loc să vorbească, perorează mereu despre altceva. («Ar fi o gravă greşeală să batem mereu toba, dar ar fi o greşeală nu mai puţin gravă dacă n-am bate-o deloc»). Iar dacă vorbeşte, spune banalităţi, chiar dacă au uneori o notă de zeflemea ironică («O oază a civilizaţiei în pustiul Californiei ?», «Această eleganţă izbitoare îmi sugerează că aveţi o doamnă ca musafir.», «Angelic, am spus ? Nu e o eroare ! Doar şi Lucifer a fost un înger !»)“[8]’.

Exemplul lui Aristarco pune în lumină că, pe de o parte, confundarea valorilor, asimilarea teatrului cu circul a lui Micky Mouse cu Shakespeare este un fapt al lumii moderne, iar pe de altă parte critica, cu eleganţa sa paradoxală, ba chiar prin paradoxurile şi falsele sale spirite, este şi ea un factor generator al aceluiaşi proces de amestecare pe care mijloacele de comunicaţie de masă îl promovează prin însăşi natura lor. Deci nici aici nu mijloacele de comunicaţie de masă declanşează procesul negativ, ci cel mult îl amplifică sau îl exprimă.

Aşadar, toate fenomenele care se află în legătură cu cultura kitsch modernă pot găsi o nouă sferă de mişcare în comunicaţiile de masă, fie dezvoltîndu-se în continuare în propria lor direcţie, fie primind impulsuri noi care adîncesc caracterul lor de kitsch. Tot aici trebuie să vorbim despre încă un

fenomen în genere caracteristic pentru kitsch şi în care comunicaţiile de masă sînt fără doar şi poate de conivenţă cu kitsch-ul. Acesta este co- respunderea la cerinţe, la „aşteptări".

Iată una din cauzele pentru care cercetarea opiniei publice se dezvoltă pretutindeni în jurul organelor de comunicaţie de masă, deoarece aceste organe doresc să corespundă aşteptărilor. Căci consumatorul de kitsch nu vrea surprize. El a cumpărat o carte. Pe copertă o pereche tînără, elegantă, lustruită, lăcuită, domnul cel puţin în smo- king, domnişoara cu o cunună de lămîiţă, în consecinţă el aşteaptă ca romanul să se încheie cu căsătorie, iar fata, neprihănită, să aibă dreptul moral de a purta cununa. Dacă însă cumpără o carte al cărei titlu sau ilustraţie pe copertă îi promite un asasinat sau un viol, se aşteaptă de asemenea ca acestea să se întîmple şi, dacă se întîmplă altceva, de pildă oamenii, în loc să ucidă, ferit-a sfîntul, mai şi gîndesc, cumpărătorul nostru se simte profund dezamăgit.

Acest caracter de „aşteptare" al kitsch-ului este unul din simptomele conservatismului său, al faptului că vrea să invoce mereu amintirile „dulci" ale unor epoci apuse. Deoarece în privinţa lor el ştie cu precizie pe ce poate conta. Dar *Noaptea, pe acoperişul omnibusului* sau şlagărele din anii '30 satisfac nu numai asemenea cerinţe, ci corespund şi iluziei luării istorice în posesie a metropolei. în felul acesta, amintirile nostalgice de azi transmise prin mass-media sînt foarte bine venite.

Kitsch-ul îşi păstrează atributul nostalgic şi atunci cînd este destinat în mod special tineretului. Pe de o parte, kitsch-ul mizează totdeauna pe curba descendentă a modei, iar pe de altă parte pe modele precedente. De aceea nu este de mirare dacă cercetarea opiniei publice constată că gustul comun funcţionează permanent sub semnul diverselor nostalgii. Desigur, rolul lor primordial este acela de a facilita retrăirea marilor emoţii legate de schimbul sau de transformarea culturilor pe care kitsch-ul le depăşeşte în chip fals. Nu trebuie, bineînţeles, să uităm că schimbările amintite au loc nu numai în proporţii

de masă, dar şi pe generaţii. Intrarea cîte unei generaţii în procesul muncii, integrarea ei în viaţa socială poate de asemenea provoca zguduiri serioase, şi în foarte multe cazuri e mai uşor, mai simplu să le trăieşti la modul kitsch decît prin conştientizarea autentică a situaţiei, a capacităţilor etc. ale individului. Astfel că în foarte multe cazuri nostalgia se orientează toomai spre această perioadă. De aceea şi este nevoie de cercetarea opiniei publice, deoarece oamenii pot fi deviaţi de la reacţia kitsch numai dacă datorită analizei fenomenul va fi perceput conştient. De aceea cercetarea opiniei publice poate fi folosită în scopuri manipulative, dar şi în interesul unei orientări nonconformiste şi corecte.

Nu vrem însă să subestimăm prin cele arătate nevoia de repetare. Foarte frecvent ea reprezintă realmente împlinirea vechiului proverb latin şi devine *mater studiorum.* Audierea repetată a bucăţilor muzicale poate aprofunda cunoaşterea unor opere de artă, iar capacitatea de a ne dezvălui mereu aspecte noi formează unul dintre criteriile artei clasice. în acest sens repetarea constituie şi un punct de reper, un punct de plecare sigur în receptarea altor re-cunoaşteri sau valori. Există însă şi reproduceri care sînt audiate sau vizionate nu pentru că oferă ceva nou, ci exolusiv pentru a retrăi la modul nostalgic şi mecanic ceea ce a fost deja cunoscut, ştiut, simţit. Aşa ia naştere mentalitatea kitsch.

Foarte bine caracterizează această mentalitate Eric Knight în istorioara sa 7o(i *yankeii mint* din volumul intitulat *Minunata viaţă a lui Tom Small.* în ea, Mr. Smith soseşte din California de sud într-un sat englezesc. El povesteşte că în patria lui cresc portocale, dar publicul din circiuma engleză consideră portocalele drept un privilegiu al Spaniei. Mai aduce vorba şi despre circulaţia de pe şosele, despre poduri etc. Cînd bietul de el e cît p-aci să fie luat la bătaie pentru că nimeni nu se îndoieşte că minte, este nevoit să istorisească despre lumea cow-boy-lor şi a indienilor, salisfăcînd astfel „aşteptările" auditoriului său.

„Începu să vorbească repede şi plastic despre

America, şi din descrierea lui prindea contururi oraşul unde zi şi noapte şuieră gloanţele *gang* ‘-urilor. Se vedea parcă ultima stradă de la marginea oraşului şi pe ea ultima casă, iar mai departe se întindea preria fără poteci, unde mugeşte bizonul, călăreşte cow-boy-ul şi stau la pîndă pieile roşii. Cînd isprăvi, se uită în jur. Toţi din circiumă îl ascultau. Oamenii se strînseră tăcuţi în jurul lui. Chelne- riţa îşi sprijinea vrăjită coatele de tejgheaua barului.”

Iar la sfîrşit oamenii îşi iau astfel bun rămas de la Mr. Smith :

„La revedere, bătrîne. Ne-am distrat de minune. Vreau să-ţi spun însă că pe mine nu m-ai tras pe sfoară cu bazaconiile alea de la început. Află că mergem şi noi la cinema şi ştim cum arată America aia adevărată. Şi apoi am auzit cu toţii ce mincinoşi sînt yankeii pînă la unul...

— Asta cam aşa e — spuse Mr. Smith, cercetîndu-şi conştiinţa —, am mai spus şi eu cîteva minciuni.

— Ce să-i faci, ăsta-i un fel de obicei la voi — cei de peste ocean — spuse Jam.

— Dar lucrul principal e că în cele din urmă tot ne-ai spus adevărul”.

Ceea ce Eric Knight reuşeşte să releve perfect este esenţa atitudinii kitsch, caracterizată mai înainte. Omului-kitsch nu-i place să i se submineze părerile, gîndurile, închipuirile. Dimpotrivă, îi place ca ele să-i fie întărite, să i se confirme neîncetat că numai cunoştinţele sale sînt valabile, că concepţia sa este cea justă, că ideile sale sînt cele adevărate. Tot ce vine în contrazicere cu ele este considerat minciună, în schimb ceea ce le confirmă este, fireşte, purul adevăr. Sub anumite aspecte, chiar şi oameni relativ inteligenţi devin foarte frecvent victime ale atitudinii amintite atît în viaţa de toate zilele, cît şi în artă. Şi în acest sens schematismul, de exemplu — chiar dacă din punct de vedere stilistic sau ideatic nu a fost întru totul primitiv —, a îndeplinit integral funcţiile kitsch-ului.

Corespunderea la aşteptări ca fenomen kitsch face necesară reproducerea nostalgică.

Reproducerile şi repetările nu sînt însă totdeauna nostalgice. Nici măcar atunci cînd este vorba de evocarea unor şlagăre sau chiar a

* Bandă (engl.',. — *Nota trad.* muzicii de flaşnetă. Atmosfera unei epoci, proiecţia specifică a problemelor sale pot fi redate şi studiate şi prin intermediul kitsch-ului, căci şlagărul *Totul se sfîrşeşte odată...* din timpul celui de-al doilea război mondial a fost în felul său expresia unei epoci, mai precis a universului sentimental al epocii respective. Problema e numai dacă evocarea este sau nu nostalgică. Iar aceasta nu este o chestiune de program sau de detaliu de program. Ea se poate aprecia numai ţinîndu-se seama de totalitatea programelor şi de intonaţia generală a mijloacelor de comunicaţie de masă. Ţinem să subliniem faptul pentru a evita orice neînţelegere. Pentru că luarea în considerare a totalităţii programelor este nu numai necesară, dar constituie şi o problemă de bază. Dar acest lucru nu afectează întru nimic constatatea că mijloacele de comunicaţie de masă manifestă într-adevăr o afinitate fa(ă de kitsch. Or, tocmai prin conştientizarea şi luarea corespunzătoare în evidenţă a acestei afinităţi pot deveni mijloacele de comunicaţie de masă baze importante ale luptei practice împotriva kitsch-ului. Aici am sublinia momentul *practic,* convinşi fiind că nimic nu este mai puţin eficace decît ceea ce se cheamă în mod obişnuit *ofensiva frontală împotriva kitsch-ului.* Efectul ci parţial este certarea spectatorului, a auditoriului etc. pe motiv că s-a transformat în admirator al kitsch-ului, ofensîndu-l astfel şi făcîndu-l să se simtă angajat faţă de kitsch. Pe de altă parte, ca orice aşa-numită ofensivă frontală în cultură, acţiunea ei nu se face sim(ită tocmai asupra acelora pe care îi vizează. Astfel teoreticianul, artistul, presa sau orice alt mijloc de comunicaţie de masă va putea lua atitudine împotriva kitsch-ului numai cu condiţia ca în acelaşi timp să pună în mişcare o întreagă industrie distractivă, asigurînd astfel saltul sau pregătind trecerea spre o sferă estetică situată

dincolo de plăcut. Aşa va lua naştere un curent pozitiv, care, fireşte, nu va fi mai tributar nostalgiilor kitsch, distanţîndu-se totodată de orice snobism pseudointclectual.

KATHARSIS SAU KITSCH

Analiza naturii kitsch-ului a dezvăluit faptul că, pe de o parte, el este legat de concepţia păturilor de filistini comozi în condiţiile capitalismului dezvoltat, iar pe de altă parte „înlesneşte" asimilarea unei culturi noi, trăirea ci istorică de către aceia care trec printr-o criză culturală puternică. De aceea putem afirma că kitsch-ul constituie în întregime un fenomen modern şi are, ca atare, o semnificaţie deosebită, joacă un rol sporit în manipulaţia modernă.

Sesizînd în mod just acest fapt, Herbert Marcuse scrie : „In domeniile înalt-dezvoltate ale civilizaţiei industriale, care constituie în perioada actuală modelul culturii, productivitatea sistemului existent amplifică şi satisface nevoile maselor populare pe calea unei dirijări totale, îngri- jindu-sc ca trebuinţele individului să fie de o asemenea natură îneît să asigure veşnicia şi consolidarea sistemului. Aceasta disimulează baza raţională a schimbării calitative şi totodată şi pe aceea a 'înstrăinării culturii de civilizaţie" [M].

Marcuse vede deci limpede că situaţia socială capitalistă modernă reprezintă din toate punctele de vedere o bază prielnică pentru kitsch tocmai datorită caracterului său disimulator. Această disimulare, după cum am mai arătat, se întemeiază în mare măsură pe aşteptările sociale. In timp ce arta adevărată oferă în general insolitul, frapantul,

uluitorul chiar, kitsch-ul caută mereu să ofere ceea ce se aşteaptă sau, poate, se pretinde, fără să-i pese dacă uneori, amestecat cu pornografia, revoltă o anumită parte a filistinilor. De revoltat poate că revoltă, dar în nici un caz nu vrea să tulbure, revenind neîncetat la ideile, imaginile şi sentimentele stereotipe care într-o primă aproximaţie fac viaţa filistinului confortabilă, scu-tindu-l de povara grijilor şi a ideilor.

Acest caracter de „aşteptare” îşi găseşte confirmarea deplină în aceea că nu nuimai kitsch-ul travestit în opere de artă sau consumat sub forma unor produse de artizanat cîştigă adesea popularitate, dar din cînd în cînd chiar şi un curent filozofic sau altul. Fireşte, aici nu este vorba de vreo filozofie sau despre idei autentice, ci de apariţia într-o formă cvasifilozofică a unor şiruri de idei şi reprezentări corespunzătoare aşteptării. Se cunosc cazuri cînd cîte o lucrare de filozofie devine bestseller, şi nu este deloc întîmplător că în această categorie nu intră *Principia Matliematica* a lui Russell, ci vreo pseudofilo- zofie îmbrăcată în straie exotice. Forma exotică poate fi motivată aici prin asimilarea unor tradiţii mitice orientale. De pildă aşa-numitul budism zen a devenit în zilele noastre o modă la fel ca Lin Yu-tan în urmă cu cîteva decenii.

Pentru a ne forma o imagine nu despre această filozofie, căci ca filozofie nu merită osteneala, ci despre platitudinea raţionamentelor, despre construirea lor pe „aşteptări” etc., va fi suficient să cităm un fragment din cartea lui Lin Yu-tan intitulată *Surîsul înţelept.* Independent de faptul că întreaga carte se întemeiază pe adevărul că fenomenele lumii trebuie contemplate distanţat şi cu un surîs înţelept, în opera acestui clasic al filozofiei kitsch pot fi găsite fragmente de felul celui următor :

„Pacea domneşte între prieteni în timpul mesei. O supă bună din cuib de salangană linişteşte înfierbîntarea argumentării şi ia din ascuţimea punctelor devedere ce se înfruntă.Dacă doi prieteni foarte

bunise întîlnesc cînd
sînt flămînzi, ei vor sfîrşi inevitabil prin a se certa. Efectul unuiprînz bun durează nu cîteva ore, ci săptămîni
şi luni întregi. Ezităm, de regulă, să scriemo critică ne
favorabilă despre o carte al cărei autor ne-a oferit cu trei-patru luni în urmă un ospăţ copios. Iată de ce chinezii, care înţeleg profund natura umană, rezolvă orice ceartă sau dispută în jurul mesei de sufragerie, şi nu la tribunal. Modul de viaţă al chinezilor este de aşa natură, îneît nu numai disputele în curs sînt rezolvate în timpul mesei, dar în acelaşi mod prevenim şi iscarea lor. Noi, chinezii, cîştigăm bunăvoinţa oricui prin dese invitaţii la masă. De fapt, aceasta este singura cale sigură a succesului în politică. Dacă cineva şi-ar lua osteneala de a culege date statistice, ar putea stabili o corespondentă riguroasă între numărul meselor oferite prietenilor şi rapiditatea carierei noastre oficiale... Aş îndrăzni să pariez că americanul e în aceeaşi măsură om ca şi chinezul. Singura deosebire este aceea că americanii nu cunosc natura umană sau nu trag de aici concluziile logice pentru a-şi organiza via(a politică în conformitate cu ea... Mîncarea şi băutura exercită o influentă atît de profundă asupra noastră, îneît de ele depind revoluţiile, pacea, războiul, patriotismul, înţelegerea internaţională şi întreg edificiul vieţii noastre de toate zilele şi al vieţii sociale. Care a fost cauza revoluţiei franceze ? Rousseau, Voltaire sau Diderot ? Nu, numai mîncarea... Şi pentru ce munceşte şi transpiră bărbatul toată ziua în biroul său dacă nu de dragul prînzului gustos care îl aşteaptă acasă ? Iată originea proverbului că cel mai sigur drum spre inima bărbatului trece prin stomacul lui. Dacă trupul lui este satisfăcut, sufletul îi va fi mai liniştit şi se va simţi mai bine, va deveni mai drăgăstos şi îşi va aprecia mai mult femeia. Soţiile se plîng uneori că soţii lor nu observă noua rochie, noii pantofi, noile sprîncene sau noua tapiserie a scaunelor. Dar s-a plîns vreodată o femeie că soţul ei n-ar fi observat o

friptură bună sau o omletă gustoasă ? Cum se înflăcărează sufletul chinezesc în urma unui ospăţ pe cinste !“[85].

Cititorului, fireşte, nu trebuie să i se explice că nu toţi chinezii mănîncă supă de cuib de salangană şi nu toţi bărbaţii transpiră cît e ziua de lungă în birouri (se pare că „înţeleptul" chinez a descoperit o identitate perfectă între soţ şi funcţionar sau, mai degrabă, a încercat să elaboreze o filozofie a păturii „cancelariştilor"), că un ospăţ bogat nu ar fi împiedicat nici izbucnirea revoluţiei franceze şi nici a celei ruse şi că nu e demnă de consideraţie pretinsa înflăcărare a sufletului chinezesc în urma unui ospăţ îmbelşugat. în orice caz, fragmentul ne dezvăluie nemijlocit pe planul ideilor cît de tributar este kitsch-ul celor mai stupide banalităţi, pe ce îngustime intelectuală se întemeiază el în mod conştient. în baza celor arătate, cititorul va aprecia de asemenea în mod corespunzător şi faptul că operele lui Lin Yu-tan au putut trece între anii 1940—1950 drept bestsellere atît în Statele Unite ale Americii, cît şi la noi.

în centrul atenţiei kitsch-ului, mai precis în vizorul lui, se găsesc tocmai acele „aşteptări** care dintr-un motiv oarecare nu au fost încorporate filozofiilor „profesionale** şi care pot servi prin caracterul lor unilateral şi minor drept interpretări ale realităţii. Aşa poate deveni în epoca noastră bestseller orice filozofic de bucătărie, orice raţionament „seducător", chiar dacă reflectă o viaţă afectivă inferioară pe care o lărgeşte însă pînă la dimensiuni demiurgice. Această ciudăţenie, căreia i se datorează asemenea succese bestseller, cum a fost, de pildă, în Anglia lucrarea *The Oulsider* de Colin Wilson, constituie un fenomen firesc al epocii moderne. Nici o filozofie nu s-a bucurat vreodată de un succes atît de răsunător, dacă lăsăm la o parte ediţiile lucrărilor lui Nietzsche, tipărite şi difuzate în tiraj de masă în Germania în timpul primului război mondial. în acest caz însă este evident că a fost vorba de un fenomen manipulativ forţat.

Iată încă una din cauzele care determină kitsch-ul să recurgă în permanentă la stereotipii. în

cadrul lui pot fi imaginate cele mai variate forme de stereotipii, cu condiţia însă ca el să corespundă în mod concret „aşteptărilor" stereotip. Sînt probabil puţine anecdote atît de demascatoare ca una dintre schitele lui Cchov. Scriitorul a fost vizitat de două doamne din înalta societate rusă, care şi-au exprimat dorinţa de a se întrc(ine cu el despre filozofie. După o scurtă şi neplăcută conversaţie, Cchov le-a eliberat de sub povara pozei pe care şi-au impus-o întrebîndu-le ca într-o doară : cum prepară magiunul de caise. Deodată cele două doamne au început să vorbească degajat, antrenant, ba în felul lor chiar interesant.

Schiţa relevă nu numai existenţa stereotipiilor, ci şi faptul că adesea stereotipiile formate de societate nu se potrivesc indivizilor, şi tocmai aici e problema. Micul burghez se imaginează în anumite roluri şi încearcă să gîndească şi să se comporte potrivit lor. Deci el nu mai întruchipează propria sa „aşteptare", ci o „aşteptare" închipuită. Acelaşi lucru îl aşteaptă şi de la artă. Prin aceasta însă, kitsch-ul se leagă inevitabil de snobism. Eliminînd snobismul, atitudinea kitsch dispare, deoarece devine normală din punctul de vedere al vieţii individului, ceea ce nu înseamnă că de acum încolo va produce valori care să treacă dincolo de cercul său imaginar şi strict personal. Nu este vorba deci că cineva nu s-ar putea însufleţi de o omletă sau un tort, ci despre faptul că în momentul în care se încearcă să se prezinte această însufleţire ca un principiu psihologic sau filozofic general uman intră în scenă kitsch-ul.

Trebuie să subliniem deci că ceea ce este absolut firesc în viaţa particulară şi în fenomenele vieţii particulare, se transformă în kitsch de îndată ce confundăm sferele. Punctele de vedere particulare, de pătură şi sociale globale, precum şi cele ale istoriei universale, sînt deopotrivă de legitime, numai că au sfere deosebite. Astfel „aşteptările* kitsch pornesc, în sltimă instanţă, din sferele inferioare (înţelegînd prin ele sferele mai restrînse), dar au pretenţia de a înlocui sistemele de cerinţe şi exigenţă ale sferelor mai largi. Ceva poate fi absolut corespunzător în sfera particulară,

dar cu toate acestea el nu poate aspira la vreun rol serios în sfera socială globală. Kitsch-ul însă nu face nici o distincţie şi vrea să impună cerinţele particulare în întreg domeniul filozofiei şi artei ca „aşteptări* şi ca „aşteptări*-stereotip.

Caracterul stereotip al kitsch-ului l-a observat tot Cehov. Romanul şi nuvela kitsch se desfăşoară deja de la personaje în coordonatele unor anumite „aşteptări*. La întrebarea ce anume se găseşte mai des în romane, nuvele şi altele asemănătoare, Cehov a răspuns : „Conte sau contesă purtînd urmele unei frumuseţi trecute, baron vecin, scriitor progresist, nobil scăpătat, muzician străin, lachei mărginiţi, dădace, guvernante, administrator de moşie german, Lînăr nobil care aşteaptă o moştenire din America. Feţe urîte, dar simpatice, atrăgătoare. Erou cu suflet tare, care salvează pe eroină de caii speriaţi, oricînd gata să demonstreze forţa pumnilor săi.

Cer înalt, depărtări nemărginite, de necuprins, de neînţeles... într-un cuvînt : natura 1 1 I

Oameni buni cu părul bălai şi canalii cu părul roşcat.

Unchi înstărit, cu vederi liberale sau conservatoare, după caz. Pentru erou moartea lui este mai folositoare ca orice predică morală.

Mătuşică la Tambov.

Medicul cu mutră îngîndurată, insuflînd speranţa depăşirii crizei. E de obicei chel şi poartă un baston cu măciulie. Iar acolo unde este un medic, există şi reumatism

cîştigat prin muncă cinstită, migrenă, meningită, îngrijirea celui rănit în duel şi recomandarea necondiţionată a curei balneare.

Valet pripăşit încă de pe timpul boierilor bătrîni gata să se ducă oriunde, chiar în iad, de dragul stăpînului său. Isteţ, spiritual.

Cîine care ştie tot numai că nu vorbeşte. Papagal şi ciocîrlie.

Vilă în jurul Moscovei şi moşie amanetată în sud.

Lumină electrică, ce, din motive de cele mai multe ori absolut de neînţeles, apare peste tot.

Servietă de piele rusească, porţelan chinezesc, şa englezească, pistol care nu dă greş, decoraţie în butonieră, ananas, şampanie, trufe şi stridii.

Mari descoperiri pornite din ascultarea involuntară a unor convorbiri.

Nenumărate interjecţii şi străduinţa folosirii corecte a termenilor tehnici.

Aluzii fine la împrejurări cît se poate de grosolane. Lipsa frecventă a încheierii.

Cele şapte păcate capitale la început şi nuntă Ia sfîrşit. Sfîrşit" [M].

Din cele de mai sus rezultă clar că nicidecum nu tematica, scheletul acţiunii sau tipurile hotărăsc dacă dintr-o idee se va naşte o operă de artă sau kitsch. Nici Cehov nu se gîndeşte la aceasta, ci mult mai mult la faptul că în kitsch stercotipiile funcţionează ca stereotipii, că personajele nu au o dezvoltare internă necesară şi că apar — respectiv dispar — în cadrul acţiunii potrivit aşteptărilor. Aşa ia naştere o mişcare pe care cercetătorii kitsch-ului sensibili la întorsăturile stilistice kitsch o dezvăluie şi o descoperă mereu. Pentru noi însă esenţialul nu-l formează întorsăturile stilistice sau mişcarea personajelor ca a unor marionete, ci faptul că în kitsch nu există loc pentru automişcarea personajelor, ele fiind caracterizate exclusiv prin serii de mişcări potrivit „aşteptărilor".

Străduindu-se să corespundă cu orice preţ aşteptărilor, kitsch-ul, pe de o parte, se încadrează foarte bine în cultura de consum, iar pe de altă parte, el nu-şi creează în primul rînd publicul, ca arta, ci invers, aşteptările publicului

creează kitsch-ul. Fenomenul a constituit un simptom

na

caracteristic deja în secolul trecut, căci burghezia înseamnă un astfel de public care dă naştere în toate domeniile la nivelarea în masă a valorilor.

Maurice Descotes caracterizează just schimbarea produsă : „Se formează pe o durată mai lungă un public omogen a cărui acţiune este acţiunea unui grup coerent şi imens. El elaborează pentru teatru, ca dealtfel şi pentru totalitatea vieţii sociale, codul său moral de convenţii şi gusturi, ansamblul scris sau nescris al normelor la care membrii grupului se adaptează mai mult sau mai puţin conştient. Libertatea de creaţie a scriitorului este astfel considerabil îngrădită... Publicul se reduce la o singură categorie de spectatori, iar autorul grijuliu scrie pentru ea de dragul carierei sale** [87].

Pe de altă parte, stereotipia gusturilor publicului burghez face imposibilă elaborarea de către scriitori a unor opere cu adevărat artistice. Căci pe baza „aşteptărilor** este cu *desăinrşire exclusă năzuinţa spre obţinerea efectului kathartic.* Efectul kathartic este tocmai contrariul „aşteptării**, şi, cu toate că beletristica ajunge uneori la posibilitatea katharsis-ului, în cele din urmă însă se produce totdeauna o cotitură care opune „industria artistică** literară katharsis-ului. Cu atît mai mult are loc acest fenomen în cazul kitsch-ului, unde operele iau naştere tocmai în opoziţie cu efectul kathartic, căci, aşa cum am văzut, kitsch-ul este întotdeauna prin definiţie conservator, nefiind în stare să ofere decît cel mult un pseudokatharsis.

Nu este de asemenea întîmplător — întrucît este vorba de opere literare — că punctul de vedere principal şi sarcina fundamentală a kitsch-ului rămîn mereu *crearea naraţiunii însăşi* şi redarea ei într-o formă pe cît posibil lipsită de echivoc. Caracterul univoc ca şi înţelesul direct al kitsch-ului îşi dau întîlnire cu aşteptările pe care oamenii le formulează de obicei în raport cu bunurile de consum. De fapt arta nu formulează niciodată atît de univoc problemele cum o dictează „aşteptările-consum**.

Joseph Conrad scrie într-o scrisoare: „Trecînd la

obiectul întrebării d-voastră, aş dori să încep cu o afirmaţie de ordin general : opera de artă exprimă rareori un singur sens şi nu este deloc necesar să aibă drept scop realizarea a ceva. Caracterul ei este cu atît mai simbolic, cu cît este mai perfect sub raport artistic. Explicaţia vă va surprinde, poate. Veţi crede că mă refer la poeţii şi prozatorii şcolii simboliste. Cînd colo aceşti oameni nu fac decît să continue metoda literară împotriva căreia n-am nimic de spus. Mă gîndesc aici la ceva mult mai cuprinzător. Probabil însă că şi d-voastră aţi reflectat asupra unor chestiuni de felul acesta. De aceea ţin să vă atrag atenţia asupra următorului fapt: conceperea în manieră simbolistă a unei opere artistice este foarte avantajoasă, ea umplînd, datorită tridimensionalităţii sale, întregul spaţiu al vieţii. Toate marile creaţii ale literaturii au un caracter simbolic, iar prin adoptarea acestei concepţii nu avem decît de cîştigat în vigoare, adîncime şi frumuseţe. Nu cred că mă veţi contrazice din cauza lipsei de precizie. Căci în privinţa imaginilor potrivite şi clare conştiinţa mea artistică este pe deplin împăcată. Am încorporat în ele atît adevăr cît posed eu însumi. Şi tot ce ar putea spune criticii nu sporeşte şi nici nu diminuează onestitatea atitudinii mele. Cît despre efectul final, acesta nu mai priveşte conştiinţa mea" [M].

Este limpede că orice „aşteptare” kitsch ar considera revoltătoare cerinţa lui Joseph Conrad faţă de artă. Pe de o parte, aceste „aşteptări" reclamă sentimentul soluţiilor definitive, al finalizărilor perfecte, al rotunjirii colţurilor, iar pe de altă parte cel al lipsei de echivoc. Ele pretind deci ca arta, creaţia artistică să nu aibă sferă, un „halo de semnificaţii". Dar adevărata operă de artă este totdeauna creatoare de lumi, de sfere, iar înăuntrul acestei sfere sînt posibile şi pot lua naştere interpretări, sentimente etc. care, deşi nu se opun unele altora, se încrucişează. Tocmai acest caracter face ca arta să fie artă şi de aici izvorăşte concluzia că arta se poate simţi la largul ei numai atunci cînd este definită printr-o aură despre care vorbeşte Walter Benjamin. în caz contrar, se

angajează lupta pentru cîştigarea ei.

Dimpotrivă, kitsch-ul caută să introducă prin minciună în lume aura presupusă. Găsim aici în locul întregii atmosfere şi al întregii sfere doar lumea stereotipă a convenţiilor şi nimic viu sau ceva asemănător lor. Kitsch-ul înlocuieşte însăşi viaţa printr-o mişcare şi o radiaţie univoce, radiaţia nu este însă o emisie izvorîtă din personaje, ci un simplu reflex al lumii convenţiilor.

Prejudecata după care sarcina scriitorului epic este în primul rînd inventarea acţiunii este tocmai de aceea o prejudecată tipică de kitsch. Este interesant cu cită ho- tărîre se pronunţă Thomas Mann împotriva unor astfel de pretenţii : „Nu este valabilă constatarea că eu «aş dori să apreciez la fel fantezia creatoare şi inventarea istorioarelor de subliteratură». Afirm : nu consider drept un criteriu al poeziei darul cuiva de a inventa personaje şi diverse intrigi. Orice poet liric incapabil de altceva decît de exprimarea propriului său suflet dovedeşte că am dreptate. Şi eu (în esenţă) sînt un liric. Afirm că cine nu este în stare decît să «inventeze» nu poate fi prea departe de subliteratură. Susţin că marii poeţi n-au inventat niciodată nimic, doar au umplut materialul studiat cu sufletul lor, turnîndu-l în tipare noi. Susţin că opera lui Tolstoi este cel puţin atît de riguros autobiografică ca opera modestă cu care mă pot lăuda” ”.

in spatele pseudoagitaţiei kitsch-ului se ascunde lipsa de idei, de fantezie. Invenţiile de acţiuni care de obicei caracterizează kitsch-ul nici nu sînt invenţii, ci variante noi ale stereotipiilor. Nu întîmplător în lucrări încărcate aparent cu paradoxuri sau replici spirituale, aşa-zisele gaguri, constatăm de fapt aceeaşi lipsă de fantezie. Căci există un soi de spiritualitate care-i convine pe deplin omului-kitsch, în spatele căreia însă nu se găseşte nici un fel de conţinut. !n timp ce opera de artă autentică este încărcată de *spirit,* kitsch-ul este saturat cu *vorbe de spirit.*

Deosebirea o putem observa în primul rînd în

cazul pieselor „bine făcute”. întorsăturile spirituale servesc doar la distragerea atenţiei de la stereotipia întregii structuri. De exemplu, spiritualitatea superficială a aforismelor lui Alexandre Dumas nu schimbă întru nimic caracterul kitsch al pieselor sale în ansamblu. în piesa sa *La Princesse Georges* se pot citi următoarele : „Ţigările bărbaţilor înseamnă timp liber pentru femei”. „Soţii sînt asemenea mezaninelor din marile blocuri, adică nu contează”. în *Dama cu camelii* : „Castitatea femeilor aparţine primei dragoste, şi nu primului amant”. în *Diane de Lys:* „Care este omul care poate afirma că a fost primul amant al unei femei ? Cel căruia femeia îi spune acest lucru este tocmai ultimul*. în *Demi-monde :* „Sîntem nişte fiare : — Te rog, vorbeşte la singular. — Cu plăcere ! Eşti o fiară*.

Dar nu lipsesc vorbele de spirit de acest gen nici în piesele lui Molnăr Ferenc. „Ne aflăm la Budapesta. Dacă un actor shakespearian vrea să distreze aici o doamnă cultivată îi povesteşte scurte basme erotice orientale. Puteţi învinui pentru aceasta cultura noastră aparte, puteţi intenta proces acestei societăţi hibride intrate în putrefacţie, dar nu scoateţi la întâmplare din masă indivizi singulari care nu sînt decît victimele glasului epocii noastre. Credeţi-mă, jur pe onoarea mea de cetăţean, ba, mai mult, pe orgoliul meu de actor, aş fi preferat de o mie de ori să-i declam monologul lui Hamlet sau cuvîntarea funerară a lui Antoniu sau chiar durerea nebună a regelui ce suferă sub povara acestei coroane, aş fi preferat să-i declam din Shakespeare în locul acelor anecdote, dar care din ele ar fi distrat-o mai mult ?“ *(Prolog la Regele Lear).*

Aceste critici superficiale, fireşte cinice, satirice, paradoxale, trec apoi frumos din piesele bine făcute în kitsch-ul desăvîrşit. In cele mai multe cazuri, nici kitsch-urile cele mai perfecte nu se pot dispensa astăzi de spirite de acest gen la fel ca şi de aluziile culturale. In ele abundă jocurile de cuvinte şi sînt într-adevăr puţine la număr kitsch-urile apărute în stilul lui Szittya Attila Bendeguz

sau în care Cristofor Columb exclamă astfel :

> *„lată pămintul. Ei da, ei da, Am descoperit America*".*

Kitsch-ul s-a adaptat cu rafinament la acea lume de roluri în care vrea să trăiască consumatorul de kitsch, şi cu toate că recuzitele — castelele, lustrele sau, dimpotrivă, speluncile în care colcăie mizeria — au rămas aceleaşi, din punctul de vedere stilistic, kitsch-ul nu se dă înapoi de la a face spirite.

Maleabilitatea şi capacitatea proteică a kitsch-ului ne împiedică să pătrundem printr-o simplă analiză stilistică în esenţa lui. După ce am făcut cunoştinţă din punct de vedere social şi ontic cu unele particularităţi ale kitsch-ului, nu analiza stilistică, ci categoria cea mai specifică a sferei estetice, anume katharsis-ul, ne va ajuta să ajungem la rezultate concrete.

Katharsis-ul, după cum se ştie, este o categorie aristotelică, pe care el o aplică la dramă, iar înăuntrul ei la tragedie. Autorul acestor rînduri însă este întru totul de acord cu Georg Lukâcs atunci cînd dl, vorbind despre *Specificul esteticului,* caracterizează katharsis-ul drept o categorie estetică generală. (Notăm între paranteze că L. S. Vîgotski, unul dintre fondatorii sovietici ai psihologiei marxiste, a încercat, de asemenea, în lucrarea sa *Psihologia artei,* scrisă în anul 1925, să ridice katharsis-ul la rangul unei categorii generale a psihologiei artei şi tot el a demonstrat printr-un şir întreg de exemple — povestiri, nuvele, drame — caracterul intern contradictoriu al veritabilelor opere de artă, ceea ce considera drept fundamentul katharsis-ului şi asupra căruia vom reveni şi noi.) Pentru a face într-adevăr cunoştinţă cu kitsch-ul şi cu natura lui şi din punct de vedere estetic, va fi necesară o analiză mai aprofundată a katharsis-ului.

în primă aproximaţie — în esenţă justă —, toţi cei care scriu astăzi despre katharsis citează poezia lui Rilke consacrată torsului arhaic al lui Apolon; căci,

după părerea lor, contemplarea acestuia îl conduce pe spectator la concluzia că trebuie să-şi schimbe viaţa *(du musst dein Leben tindem).* Aşa procedează şi Ludwig Giesz. „Transcendenţa conştiinţei obiectului kitsch s-a îngustat sub aspect esenţial : ea poate fi trăită în mai mică măsură ca stare contrară (joc de cuvinte intraductibil : Gegenstand = obiect şi Gegenstand = stare contrară. — *H. /.*). Pe aceasta se bazează caracterul său aderent, faptul că îi opunem o rezistenţă mai slabă, mai curînd ne scufundăm, ne simţim atraşi şi ne pierdem într-însul. Nu pentru că arta nu ne-ar cuceri, că nu ar fi eficace ca emoţie şi nu ar produce o dispoziţie specială. Numai că aici este vorba totodată şi de experienţa unei cerinţe, a unui eveniment (trebuie să-ţi schimbi viaţa !), cu alte cuvinte : din punct de vedere fenomenologic, imanenţa conştiinţei este valabilă într-o măsură importantă şi în privinţa kitsch-ului“ [9]''.

în ultimă instanţă Giesz şi toţi aceia care pornesc de la schimbarea vieţii, respectiv de la cerinţa schimbării ei, au dreptate în legătură cu katharsis-ul. Absenţa cerinţei amintite echivalează cu lipsa katharsis-ului, adică cu kitsch-ul. Nu încape totuşi îndoială că cerinţa schimbării, uluirea etc. au, la rîndul lor, nevoie de desluşiri ulterioare, deoarece ar fi extrem de naiv să ne închipuim că o creaţie artistică în sine ar fi în stare să schimbe, să răstoarne viata.

Ba, adevărul este tocmai contrariul. Efectul kitsch-ului este mult mai direct decît acela al artei kathartice. Melodia kitsch împreună cu textul pot induce o atitudine care pînă atunci nu a fost proprie consumatorului de kitsch. *Poţi plînge fără lacrimi dacă inima te doare* este începutul unui şlagăr care educă în spiritul incogni- to-ului, la fel cum istorioarele despre dactilografe au menirea să influenţeze gîndirea tuturor dactilografelor (sau a altora aidoma lor) în direcţia şefului chipeş, chiar dacă şeful nu este chipeş, dar în orice caz este şef. Kitsch-ul se poate sprijini pe o bază largă, în cazul lui *Poţi plînge fără lacrimi...,* pe bărbaţi ca şi pe femei, pe tineri ca şi pe bătrîni, pe săraci ca şi pe bogaţi, în alte cazuri „numai" pe femei sau „numai"

pe bărbaţi. Oricum însă kitsch-ul orientează, şi această orientare pare a fi o cerinţă de schimbare. în realitate însă, întrucît are doar misiunea de a împlini „aşteptările" kitsch, respectiv de a le ieşi în întîmpinare (nici nu-l aştept încă şi iată că-l şi primesc), sub aspect social scopul kitsch-ului nu este nicidecum schimbarea, ci conservarea.

Katharsis-ul nu poate fi deci explicat prin simpla intenţie de schimbare fără calificativ, ci trebuie să ne întoarcem la formularea lui originală, aristotelică. La Aristotel, esenţa katharsis-ului este trezirea fricii şi compătimirii şi totodată eliberarea de aceste sentimente. După cum se ştie, kitsch-ul ia foarte mult în considerare sentimentele care joacă rol în katharsis. Nu există o descriere mai înspăimîntătoare decît aceea a copilului care plîngea lîngă mormîntul mamei sale şi stînd acolo a îngheţat de frig. Nu există ceva care să ispitească mai mult la compătimire decît soarta înduioşătoare a croitoresei de la mansardă părăsite de iubitul ei pentru că viaţa i-a oferit o partidă mai bună. Şi ca să rămînem la şlagăre : cînd tînărul povesteşte că îi cere iertare fetei fiindcă nu o mai poate însoţi la Buda, despărţirea depăşeşte puterile lui şi-i mărturiseşte că îşi va sărbători nunta duminică la amiază, aici kitsch-ul face incontestabil apel la sentimentul milei şi al compasiunii.

Din cele arătate s-ar părea că kitsch-ul ar fi întruchiparea cea mai desăvîrşită a katharsis-ului. Soarta cumplită şi de compătimit a sufletelor bune, victoria chiar şi vremelnică a oamenilor rău intenţionaţi asupra celor bine intenţionaţi, toate acestea trezesc frică şi compătimire, deci provoacă tocmai sentimentele pe care Aristotel le consideră premise ale katharsis-ului. Convingerea noastră se va întări şi mai mult dacă citim asemenea interpretări ale lui Aristotel, cum ar fi aceea a lui Lane Cooper. Căci el explică katharsis-ul în felul următor :

„Katharsis-ul fricii şi al compătimirii al lui Aristotel este un lucru mai simplu decît ceea ce au făcut din el criticii. Efectul produs de *Regele Oedip* al lui Sofoclc asupra unui om bine crescut şi cu

sentimente normale nu este altceva decît ceea ce înţelege *Poetica* sub kat- harsis-ul emoţiilor tragice. îndoielile noastre cînd Oedip se apropie de teribila descoperire că şi-a ucis, fără să ştie, tatăl şi s-a căsătorit cu propria sa mamă şi compătimirea noastră cînd află adevărul şi iese la iveală că mama lui şi-a pus capăt zilelor, iar el însuşi se orbeşte — acestea sînt frica şi compătimirea aristotelice... Cînd demascarea este completă, tensiunea încetează şi plîngem. Lacrimile noastre sînt semnele katharsis-ului sau exprimă uşurarea" [01].

O astfel de interpretare a *Regelui Oedip* şi a katharsisului corespunde perfect oricărei creaţii kitsch. într-adevăr, el urmăreşte şi realizează trezirea tocmai a acelor sentimente pe care Aristotel le înglobează în categoriile de frică şi milă sau compasiune. Goethe îl numea pe filistin un prostănac înfumurat, plin de frică şi de speranţă. Din punct de vedere psihic însă, compătimirea nu este decît o formă a speranţei. Frica şi mila, dacă apar fără katharsis, sînt sentimente kitsch specifice burtăverzimii.

Cu alte cuvinte, trebuie să redăm categoriei katharsisului sensul lui iniţial, întrucît el semnifică şi eliberarea de afecte de genul amintit. Numai astfel poate fi corect înţeleasă din punct de vedere estetic aşa-numita purificare, prin care se traduce de obicei katharsis-ul. Afectele de frică şi milă nu sînt în sine kathartice, mai ales atunci cînd sînt tratate ca fiind dc gen diferit. Foarte just a remarcat acest lucru Lessing :

„Căci este sigur că nu lui, adică lui Aristotel, îi aparţine împărţirea, pe drept cuvînt blamată, a pasiunilor tragice în compătimire şi spaimă. L-au înţeles greşit, l-au tradus greşit. El vorbeşte despre compătimire şi frică, nu despre compătimire şi spaimă ; frica la el nu este nicidecum teama trezită în noi de nenorocirea ce îl aşteaptă pe un alt om, un sentiment de-al nostru faţă de acest altcineva, ci frica izvorîtă din asemănarea noastră cu persoana care suferă, referitoare la propria noastră persoană. Teama că nenorocirile pe care le vedem

atîrnînd deasupra capului aceluia ar putea să ne ajungă şi pe noi ; teama că noi înşine am putea deveni obiectul compasiunii. într-un cuvînt : această frică este compasiunea raportată la noi înşine” ’[2].

Este adevărat că prin argumentarea sa Lessing respinge cerinţa tragediei de a provoca spaimă, cerinţă manifestată dc clasicismul francez. în tot cazul însă, el atrage atenţia că cele două categorii, frica şi compasiunea, sînt inseparabile, mai ales în sfera katharsis-ului. în esenţă, efectul kathartic înseamnă eliberarea, purificarea de orice senti- ment care se referă nemijlocit la individ şi la indivizi, indiferent dacă este spectator sau protagonist. în acest sens, oricît de paradoxal ar părea, efectul kathartic e, în ultimă instanţă, un efect de înstrăinare, o îndepărtare, o eliminare a fricii şi a milei de noi înşine.

Iar dacă lucrurile stau aşa, atunci orice artă operează de fapt cu aceleaşi elemente ca şi kitsch-ul, mai bine zis pe care le utilizează şi kitsch-ul, cu deosebirea că în timp ce kitsch-ul conservă, ba chiar amplifică sentimentele şi afectele trezite de el, arta le desfiinţează, le dizolvă în întregime.

Dar ce rămîne în locul acestor afecte dacă frica şi compătimirea sînt anihilate prin katharsis ? Desigur, nu filantropia despre care atît Aristotel, cît şi Lessing afirmă că nu cadrează cu tragedia şi în general cu arta. Katharsis-ul nu lasă în urma lui nici un sentiment filantropic, nici un sentiment care se intensifică în mod abstract cu scopurile universale sau cu dezvoltarea istorică a omenirii. Aristotel subliniază cu putere acest moment de anihilare cînd spune că este vorba de purificarea *aceloraşi* afecte. în concepţia lui, deci, katharsis-ul înseamnă că trezirea sentimentelor meschine ale fricii şi compătimirii, iar apoi anihilarea lor totală deschid drumul unor sentimente umane sănătoase, care formează reţeaua reală a simpatiilor, antipatiilor, intereselor etc. şi nu se referă la Eu, nu se raportează la persoană, ci sînt generale, valabile pentru întreaga viaţă.

Se pune atunci întrebarea : ce poate da arta în cazul unei astfel de anihilări ? Se reduce oare

efectul ei numai la această negativitate, sau conţine şi o latură pozitivă ? Deja faptul izolării afectului fricii şi al compătimirii de restul afectelor constituie unul dintre cele mai însemnate merite ale artei. Citirea unui roman al lui Tolstoi sau contemplarea unui tablou de Rembrandt etc. poate genera ca prim efect, ca primă înrîurire, ca impresie directă frica şi compătimirea, orientate deopotrivă spre obiect şi spre propria noastră persoană. Primul afect pe care ni-l va trezi, de pildă, contemplarea tabloului *Cerşetorii* de Brueghel va fi, evident, al compasiunii. Cerşetorii din tablou sînt atît de mizeri, atît de schilodiţi la trup şi la suflet, solicită din partea noastră atîta milă şi compasiune, îneît ne este cu neputinţă să trecem peste acest afect. Dar dacă ne-am opri numai la milă, întregul nostru univers afectiv şi modul nostru de a privi lucrurile s-ar ancora în sfera kitsch-ului, chiar şi în timpul contemplării *Cerşetorilor* lui Brueghel, una dintre capodoperele picturii universale. Iar dacă nu vom depăşi acest sentiment şi nu se va contura în noi o lume a afectelor capabilă nu pur şi simplu să ne provoace compătimirea la vederea mizeriei, ci să ne sensibilizeze pentru o problemă a vieţii, unde mizeria şi existenţa cerşetorilor (timp de secole, dar şi în zilele noastre) apar ca una dintre problemele centrale de avertisment ale fiinţării noastre omeneşti, dezvăluindu-ne adevărul că din nici un punct de vedere nu am trăit şi nu trăim în cea mai perfectă dintre lumi, atunci nu privim tabloul într-un mod demn de Brueghel. Dacă am încerca să prezentăm în mod schematic deosebirea dintre cele două afecte, am putea spune că primul ne-ar îndemna să dublăm ofranda către cerşetor, în timp ce al doilea ne ajută să vedem limpede că prin împărţirea ofrandelor nu se rezolvă nimic.

Kalharsis-ul este o categorie centrală tocmai pentru că reprezintă de fapt nu un afect liniştitor, ci neliniştitor, provocînd neliniştea pentru soarta înălţării omenirii. Dacă în evul mediu fenomenele de presiune atmosferică observate cu ajutorul

tigvei erau explicate prin *horror vacui,* adică prin aceea că natura se teme de vid, explicaţia era, desigur, falsă. Din punct de vedere psihologic însă, locul sentimentelor care dispar este întotdeauna ocupat de afluenţa altora. Din acest punct de vedere deci, *horror vacui* nu este lipsit de sens. Şi cu toate că aceasta este doar o imagine, ea sugerează clar că este vorba despre ceva mult mai complex decît faptul că în plîns se dizolvă frica şi compătimirea şi că fenomenul poate avea sensul unei identificări cu nişte scopuri abstracte. Ceea ce este mai degrabă adevărat în cazul kitsch-ului. Arta nu creează o nouă teleologie generală, o telcologie abstractă general-umană. In schimb, tocmai datorită efectului său kathartic, nu ne permite să vedem în motivele pe care le dezvăluie doar nişte cazuri individuale sau o simplă subiectivitate transpusă in registrul consumatorului de artă. Este adevărat că subiectivitatea reprezintă o condiţie a katharsis-ului (şi aici Brecht se înşală presupunînd că înstrăinarea, deci katharsis-ul se manifestă din primul moment şi nu ca o consecinţă a totalităţii operei de artă), dar efectul global al operei de artă conţine această subiectivitate doar într-o formă suprimată, nu directă.

Nu trebuie să uităm, desigur, că sfera creaţiei artistice se menţine — deşi nu în mod cu totul exclusiv — timp îndelungat în zona subiectivităţii. Nu e mai puţin adevărat însă că rezultatul final obiectiv, desfiinţarea subiectivului, a subiectivului unilateral, adică purificarea de subiectivitate şi de singularitate, este avansată de majoritatea operelor de artă. Purificarea, suprimarea fricii şi a compătimirii nu ia naştere din nimic. Dimpotrivă. De cele mai multe ori ne-o indică deja de la bun început intonaţiile, pentru ca după aceea procesul să apară la suprafaţă ca simplă unicitate, ca un caz demn de frică şi compătimire.

Un exemplu grăitor pentru cele arătate mai sus ni-l oferă tocmai genul artistic care speculează în cel mai înalt grad sentimentele şi în cadrul căruia cei mai emi- nenţi creatori ne avertizează tocmai în intonaţie că sentimentele de frică şi compătimire apar ca o şcoală a sentimentelor în raport cu

lîmplinirea. Este vorba de genul operei în care uvertura nu reprezintă o recuzită formal indispensabilă, ci îndeplineşte tocmai această funcţie. Operele *Don Juan* sau *Orfeu* ar fi de neînchipuit fără astfel de uverturi, deoarece în lipsa lor publicul ar fi ameninţat de primejdia ca — fie influenţat de lumea afectivă a actorilor, fie prin transferul sentimentelor sale subiective asupra protagoniştilor — să se împotmolească la nivelul fricii şi compătimirii, fără ca ele să se poată anihila într-însul. Aceste afecte sînt intonate cu atîta putere, cu atîta hotărîre tocmai de muzică, încît eliberarea de ele trebuia oricum anticipată ca o posibilitate a afectului. Desigur, de o asemenea performanţă nu sînt în stare decît aşa-numitele arte cu desfăşurare în timp. Iar metoda introducerii istorice a lui Walter Scott ţine în aceeaşi măsură de exploatarea posibilităţii amintite ca şi celebra frază introductivă cu conţinut filozofic despre fericirea, respectiv nefericirea, familiilor din romanul *Ana Karenina* al lui Tolstoi.

O observaţie des citată vine în sprijinul afirmaţiei privind importanţa avansării necesare a katharsis-ului : aşa-numita expunere a marilor opere este de obicei extrem de lentă şi abia după parcurgerea primelor cîteva pagini vom putea citi repede şi cu plăcere cartea. Aceasta se explică prin faptul că expunerile au adesea caracter de uvertură tocmai din punctul de vedere al afectului. Aici nu este vorba numai despre faptul că la început nu-i cunoaştem încă pe protagonişti, ei ne sînt încă străini, dar şi despre intenţia artistului, care o bucată de timp îi ţine în mod necesar departe de noi, pentru a pregăti efectul kathartic ulterior.

Am văzut deci două concepţii despre katharsis. Potrivit uneia, katharsis-ul este o uşurare, o eliberare, rezultat al sentimentelor de frică şi compătimire. Cu alte cuvinte, totalitatea efectului operei de artă este caracterizată de aceste două afecte, iar esenţa purificării constă în aceea că se realizează cu ajutorul lor. Ne putem purifica de tot ce este parţial şi ne putem înălţa într-o sferă ge-

neral-umană.

Potrivit celeilalte concepţii, frica şi compasiunea sînt cel mult sentimente „prealabile" care trebuie să se purifice, cu alte cuvinte să se anihileze, pentru ca omul să ia act pe plan afectiv: nu *„de te fabula narratur",* adică nu despre tine se povesteşte, ci *„ad te fabula narratur'',* adică ţie ţi se adresează povestea; trebuie deci să-ţi modelezi viaţa sub semnul unei cunoaşteri cuprinzătoare a lumii şi a propriei tale persoane, fără teamă şi milă, corespunzător condiţiilor reale de existenţă, situaţiei istorice reale. Acesta este efectul evocator al oricărei arte cu adevărat mari : în loc să ne slăbească, să ne inoculeze teama, ea ne fortifică. O asemenea acţiune este legată de faptul că departe de a fi o soluţie, sau o disoluţie, katharsis-ul este nelinişte stimulatoare. Şi aici am ajuns la cea mai importantă deosebire dintre cele două poziţii.

Căci, după cum afirmă prima, katharsis-ul linişteşte, eliberează şi identifică. Identifică cu un scop, eliberează de tensiune tocmai pentru că identifică, fiindcă avem impresia că am atins un grad de saturaţie afectivă, fiindcă simţim — deşi împreună cu frica şi mila sau cel puţin cu filantropia — că am ajuns la înţelegere. Dacă ar fi să acceptăm cealaltă poziţie, arta autentică ne sugerează că este pur şi simplu imposibil să te orientezi în lume spiritual, sentimental sau senzorial, condus fiind de teamă şi milă, că, deşi acestea sînt afecte umane, sînt totuşi afecte ce trebuie depăşite, iar depăşirea, suprimarea lor provoacă o nelinişte extraordinară, ne îndeamnă să concretizăm cît mai mult orientarea noastră în realitate. Caracterul acesta răscolitor constituie însăşi esenţa artei, şi dacă Rilke susţine că trebuie să-ţi schimbi viaţa, el are în ultimă instanţă dreptate, dar nu în sensul că necesitatea schimbării vieţii ar fi liniştitoare ca obiectiv ideologic, ci, dimpotrivă, ea este din toate punctele de vedere neliniştitoare, răscolitoare.

Pare ciudat că analiza kitsch-ului obligă la expunerea uneia dintre trăsăturile fundamentale ale artei. Autorii preocupaţi de problema kitsch-ului s-au plîns adesea că acesta nu dispune de o

literatură estetică, cu toate că oferă foarte numeroase învăţăminte de ordin estetic.

Ei bine, în cazul de mai sus, învăţătura ce s-a putut desprinde a fost aceea că adevăratul conţinut al katharsis-ului poate fi înţeles în mod concret tocmai prin confruntarea lui cu kitsch-ul. Altfel am putea considera katharsis-ul drept trezirea, suprimarea cît mai eficace a fricii şi milei, precum şi liniştirea prin consecinţă, cînd colo tocmai kitsch-ul ne convinge că în timpul katharsisului are loc anihilarea acestor afecte şi răscolirea întregii personalităţi umane. Dacă nu ţinem seama de acest lucru şi apreciem în mod obişnuit procesele kathartice, adică efectele kathartice ale diferitelor opere de artă, vom ajunge, în cele din urmă, la receptarea kitsch a creaţiei artistice, tot astfel după cum am fost nevoîţi să considerăm kitsch ruperea unor elemente, a „frumuseţilor" parţiale, a metaforelor sau a „valorilor", a tehnicii co- loristice etc. din integralitatea cosmică a operei de artă.

încă o observaţie se cere a fi inserată aici. După cum se ştie, Brecht era încredinţat că prin categoria *Verfremdungseffekt,* adică a efectului de înstrăinare, a luat atitudine împotriva dramaturgiei aristotelice. Am încercat deja să punem în lumină unilateralitatea acestei teorii în lucrarea noastră *Problemele decadenţei burgheie.* Cum nu dorim să nc repetăm, am releva aici numai faptul că Brecht avea dreptate în sensul celor arătate, în primul rînd nu faţă de Aristotel, ci faţă de acele interpretări ale lui Aristotel care au tratat categoria katharsis-ului fie la modul kitsch, fie (în cazul mai fericit) la modul ncosentimentalismului expresionist. în schimb, deşi Brecht a înţeles just excepţionala însemnătate artistică a suprimării sentimentelor, a purificării de sentimente, a considerat însă eronat, pe de o parte, că are în Aristotel un adversar, iar pe de altă parte că efectul de înstrăinare, deci katharsis-ul se situează înaintea operei (în *Lehrstiicke),* deci nu reprezintă din punctul lui de vedere teoretic rezultatul operei. Cît priveşte caracterul kathartic al rezultatului final în marile opere, lucrarea noastră menţionată

cuprinde numeroase referiri la problemă.

După această mică digresiune trebuie să ne reîntoarcem la caracterul antikathartic, pseudokathartic al kitsch-ului. Căci, după cum am văzut, arta sugerează deja în expunere (sau în alte locuri ale operei) că creaţia urmăreşte în ultimă instanţă katharsis-ul. De aici şi fluctuaţia specifică de atmosferă a marilor opere de artă, tensiunea lor lăuntric omogenă. Este foarte interesant cu cîtă claritate au sesizat acest lucru încă înaintea apariţiei pe scenă a kitsch-ului marii artişti, de pildă Fielding. în introducerea la cartea a cincea a romanului său *Tom Jones,* el scrie că arta are nevoie acută de antiteze, de contraste :

„Această mină de comori nu este altceva decît contradicţia care se manifestă în toate fenomenele Genezei şi pare foarte verosimil că ea joacă un rol important în formarea tuturor noţiunilor noastre despre frumosul în natură şi în artă. Intr-adevăr, ce ar putea demonstra mai bine frumuseţea sau caracterul remarcabil al unui lucru decît inversul lui ? Astfel, de pildă, frumuseţea zilei sau a verii este scoasă în evidenţă de ororile nopţii şi ale iernii. Dacă ar fi cu putinţă ca cineva să nu cunoască decît ziua şi vara, acela şi-ar putea forma, după părerea mea, o idee extrem de imperfectă despre frumuseţea lor.

Dar ca să nu dau impresia că aş fi prea serios : există oare îndoieli că nici cea mai frumoasă femeie nu ar exercita vreo atracţie asupra unui bărbat care niciodată în viaţă n-a văzut femei urîte ? Se pare că de acest lucru sînt conştiente înseşi doamnele şi tocmai de aceea ele urmăresc obţinerea efectelor de contrast, ba adesea ele se transformă în propriile lor contraste. Am observat (îndeosebi la Bath, această elegantă staţiune balneară) că, în cursul dimineţii, doamnele se străduiau din răsputeri să se prezinte cît mai pocite, de cele mai multe ori cu singurul scop de a scoate în evidenţă cît de minunate sînt seara.

Cei mai mulţi artişti cunosc acest secret, deşi mulţi dintre ei nu i-au studiat teoria. Bijutierul ştie că pînă şi cel mai nobil briliant are nevoie de o

ferecătură care să-i evidenţieze frumuseţea. Şi pictorul obţine frecvent succese însemnate prin dispunerea contrastantă a figurilor în compoziţie.

Exemplul unui geniu care trăieşte şi azi printre noi aruncă şi mai multă lumină asupra problemei. De fapt nu-l putem înscrie printre reprezentanţii genurilor artistice îndeobşte recunoscute. Face parte din rîndurile acelora care *«inventas qui vitam excoluere per arles»,* adică au creat o artă capabilă să facă viaţa mai frumoasă. Ne gîndim la creatorul pantomimei engleze, al acestui excelent gen artistic distractiv.

Amintita producţie teatrală distractivă se compune din două părţi, astfel cum le-a deosebit creatorul lor: din- tr-o parte serioasă şi una comică. în partea serioasă apar o mulţime de zei şi eroi păgîni : o adunătură dintre cele mai plictisitoare şi mai dubioase care a fost vreodată prezentată publicului. Puţini cunosc secretul, anume că această parte serioasă nu are nici un alt scop decît să servească drept contrast părţii a doua — comice — a spectacolului pentru ca glumele lui Harlequin să izbutească cu atît mai bine“.

Raţionamentele lui Fielding demonstrează cu prisosinţă justeţea celor afirmate de noi mai înainte. în primul rînd, însăşi metoda lui Fielding, cu introducerile scrise la fiecare dintre cărţi, indică munca de pregătire pe care orice artist este obligat s-o facă în vederea obţinerii efectului kathartic. în al doilea rînd, conţinutul ideilor lui Fielding este acela că contrariile, contrastele, tensiunile sînt generatoarele katharsis-ului, şi tocmai de aceea în arta cu adevărat mare nu există o unitate nemijlocită şi lipsită de orice fel de fluctuaţii în sensul unităţii pe care o realizează arta facilă.

în sfîrşit şi în al treilea rînd, Fielding relevă acea particularitate a artei în virtutea căreia momentele individuale nu posedă o viaţă de sine stătătoare, ci trăiesc numai pentru celelalte, sînt prezente, îşi joacă rolul în opera de artă ca părţi ale întregului.

Constatarea lui Fielding nu constituie însă un fenomen singular şi nici nu este o descoperire excepţională. Ape- lînd numai la sentimentele fricii şi compătimirii (ba romanele de groază moderne

sau poveştile fabricate pentru tinerele fete izolează chiar şi aceste sentimente unul de altul), kitsch-ul caută să creeze totdeauna o anumită atmosferă de pseudoarmonie, lipsită, în sens estetic, de tensiune şi de fluctuaţii.

Cînd afirmă : aşa e în dragoste, kitsch-ul ne prezintă drept ideal un tip oarecare de dragoste. Dacă Tolstoi înfăţişează în *Ana Karenina* dragostea, atunci, pe de o parte, ne zugrăveşte dragostea stinsă a soţilor Oblonski, iar pe de altă parte dragostea dintre Vronski şi Kitty, apoi pe aceea dintre Ana şi Vronski, respectiv istoria lui Levin şi Kitty, şi am mai putea continua enumerarea. Pentru kitsch nu există şi, datorită lipsei katharsis-ului, nici nu poate exista posibilitatea de a oferi determinările unei existenţe, adică fluctuaţiile unei categorii, în timp ce arta, cu sprijinul tendinţelor sale kathartice, reuşeşte să aducă la suprafaţă tocmai aceste mişcări.

Nu vrem să afirmăm, desigur, că kitsch-ul n-ar putea zugrăvi mai multe dragoste, ba uneori cu grămada. Numai că în asemenea cazuri, acţionînd sub semnul fricii şi al compătimirii, nu dispune decît de două posibilităţi : prima este înşirarea diverselor dragoste unele lîngă altele ; a doua este alegerea dragostei „adevărate" şi opunerea ei tuturor celorlalte. In primul caz este evidenţiată tendinţa de nivelare ; în cel de-al doilea se observă că kitsch-ul dezvăluie în mod nediferenţiat sferele existenţiale (deoarece ele pot provoca deopotrivă frica şi compătimirea), că aceste sfere sînt la el omogene în sine, adică încărcătura dragostei este numai dragoste, restul fiind doar culisă. Ceea ce am denumit logică redusă se afirmă aici în judecarea sferelor de viaţă. Mai mult încă ; deoarece vrea să genereze cele două sentimente cunoscute, această reducţie fundamentează afectiv logica reductivă, la fel cum logica redusă vine metodologic în sprijinul posibilităţii de a construi numai pe frică sau numai pe compătimire.

Spuneam că, în afară de Fielding, caracterul acesta încordat, fluctuant, contrastant al operelor de artă a fost recunoscut şi de alţii. Ideea a fost formulată şi de Goethe într-una din conversaţiile

sale cu Eckermann. Deja în analiza simţului vederii întreprinsă în lucrarea sa *Far- benlehre* el a constatat cît de multă nevoie are ochiul de varietate în contemplarea culorilor. Eckermann redă in felul următor partea referitoare la tema în cauză din conversaţie : „Toate acestea au adus în discuţie o importantă legitate care străbate întreaga natură şi pe care se întemeiază toată viaţa şi bucuriile ei. «Aşa se în- tîmplă — spuse Goethe — nu numai cu toate celelalte simţuri, dar şi cu fiinţa noastră spirituală cea mai elevată : cum însă ochiul este un organ privilegiat, legea schimbărilor necesare apare deosebit de izbitor în cazul culorilor şi ca urmare îi sesizăm aici foarte precis acţiunea. Avem dansuri care ne plac foarte mult pentru că în ele alternează registrul major cu cel minor, în schimb dansurile scrise numai în major sau numai în minor aproape că ne obosesc». Este aceeaşi lege — am răspuns eu — care face ca să nu dăm atenţie unui sunet foarte de curînd auzit. Legea are o mare importanţă şi în cazul teatrului dacă ştim s-o aplicăm. Piesele şi mai ales tragediile care excelează prin monotonie sînt apăsătoare şi obositoare, iar dacă la o piesă tristă orchestra intonează o muzică tristă, deprimantă şi în pauza dintre acte, ne cuprinde un sentiment chinuitor, insuportabil de care am dori să scăpăm cu orice preţ. «S-ar putea — observă Goethe — ca şi scenele vesele intercalate în tragediile shakespeariene să se întemeieze pe această lege a schimbării»*

Acest joc ciudat al contrastelor, cerinţa fluctuaţiei şi a schimbărilor de dispoziţie psihică, este instructiv nu numai în sine, dar şi din punctul de vedere al kitsch-ului. Căci autorul de kitsch se teme de cele mai multe ori să risipească frica sau compătimirea deja atinse. Preferă să accentueze asemenea efecte, caută să le amplifice posibilităţile care îşi păstrează totdeauna stilul şi tonul iniţial.

Lucrurile nu se schimbă dacă autorul kitsch-ului, mai rutinat — la alte aspecte ale fenomenului ne-am referit deja — îşi permite să glumească uneori cu publicul, inserind cîte un motiv divergent în raport cu tonul de bază din lucrarea sa. La fel şi în

pictură se pot ivi pe moment motive care tulbură armonia şi strălucirea deplină sau groaza totală. Scopul lor este însă mai curînd distragerea atenţiei de la caracterul de kitsch- al kitsch- ului şi conferirea unui plus de rafinament intepre- tării. în nici un caz însă nu se urmăreşte pregătirea katharsis-ului. în asemenea cazuri, autorul de kitsch e atît de sigur de sine, încît parcă îşi permite un mic divertisment. Dar numai pînă la o anumită limită, atît cît acţiunea lui să nu stînjenească declanşarea afectelor proaste.

Apropos de fluctuaţie, este un fapt incontestabil că orice producţie kitsch şi orice viziune kitsch îşi are „fluctuaţia" sa specifică — o fluctuaţie legănătoare, desfătătoare, lipsită de tensiune estetică. Foarte pertinentă este observaţia lui Fâbry Zoltăn privind atribuirea premiului Vojnits de către Csăszâr Elem6r şi K6ky Lajos, printr-o motivare tipică de kitsch piesei *A nema levente* (Pajul mut) al lui Heltai Jeno.

„Să vorbim despre altceva : iată teroarea concepţiei dominante în literatura maghiară. Ca 'urmare, premiul Voj- nits pe anul 1936 nu putea fi acordat decît autorului piesei, excelente în genul său, *A nema levente* a lui Hel- tai Jeno. Dar de ce ? Accentul se pune pe motivare: fiindcă «*A nema levente* rezolvă o problemă serioasă, pedepsirea femeii îngîmfate». Epoca noastră poartă povara unor probleme dintre cele mai grave, dar munţii nasc şoareci : «Pedepsirea femeii îngîmfate după exemplul nuvelelor de pe timpul Renaşterii» ? Efuziunile celor care-şi astupă urechile nu cunosc limite : «Farmecul bă- trînei poveşti şi seninătatea umorului ne-au încîntat pe toţi. Ne legănăm cu plăcere pe valurile acestor versuri minunate». Iată-ne la ţintă : ne aflăm într-un bazin cu valuri. Scopul literaturii este desfătarea ! Dar literatura nu poate fi un bazin spiritual cu valuri decît pentru cel aşezat într-un fotoliu comod, cu burta plină, cu ţigara în gură, lîngă soba încinsă. Mulţumirea bătrînilor ştirbi poate fi îndrumată pe tărîm spiritual prin teroare numai de către nişte filistini tari de ureche şi de preşedinţi de academii

arhiducale saturaţi cu marşuri militare. Numai aşa cultura poate fi reflexul şi justificarea bunăstării zecilor de mii, al linguşirii lacheilor. Viaţa care în societatea de azi constituie o delectare a celor puţini, acceptă literatura numai ca o desfătare, ca un bazin cu valuri... în afara bazinului cu valuri al celor de teapa lui Csăszăr Elem£r, menit să deruteze în mod conştient, mai există şi un alt bazin cu valuri de ordin superior. Un bazin cu valuri ale cărui motive morale nu pot fi tăgăduite. Şi mintea şi inteligenţa pot avea valuri reprezentînd culmi ale culturii, care ne vrăjesc cu legănarea lor, ne hipnotizează şi — ne deconectează'[w].

Bazinul cu valuri al kitsch-ului nu este deloc răscolitor, zguduitor, este doar o trăire plăcută a simţurilor desfătătoare. E plăcut (depinde pentru cine), ba chiar din două puncte de vedere. Trezeşte frica, teama pentru noi înşine, autocompătimirea. Iar mila, compătimirea este totdeauna autocompătimire. Kitsch-ul oferă cea mai nemijlocită, cea mai directă apoteoză a autocompătimirii, a afectării, criticată de Gorki. De aici provine aşa-zisa frumuseţe a kitsch-ului, frumuseţe care nu este altceva decît falsa aură, crearea pseudoaurei, precum şi provocarea

autocompălimirii. In acelaşi timp însă, kitsch-ul operează şi cu urîtul, cu răul. Aici frica domină ca frică, precum şi bucuria că noi n-am ajuns într-o stare atît de proastă ca anumiţi indivizi, anumite pături. Urîtul e zugrăvit aici atît de nemotivat şi pentru-sine-existent de respingător, încît superioritatea personală a omului în raport cu această urîţenie se realizează cu multă facilitate. In baza celor arătate, putem afirma că nimic nu este mai străin kitsch-ului decît katharsis-ul.

Această constatare ar putea necesita, desigur, explicaţii ulterioare, şi anume pentru că, după cum am văzut, afectele reclamate de Aristotel joacă un rol important în kitsch. Numai că *kitsch-ul este gata de orice.* Este dispus să reflecte chiar şi realitatea — fireşte în felul său. Acceptă cuceririle realizate de dezvoltarea artistică, ca, de pildă, zugrăvirea în perspectivă sau monologul interior. E dispus să abordeze sau să înfăţişeze probleme sociale, ba o mare parte a textelor de şlagăre reflectă astfel de probleme sociale. în centrul atenţiei poeziei lui Szittya Attila Bendeguz stau tocmai problemele sociale. El a arătat în modul cel mai clar cît este de nejust ca pudelul excelenţei sale să mănînce bomboane la cină şi tot el îşi încheia astfel poezia sa nemuritoare cu versurile :

Şi iată că în lume flămînzesc milioane, în
timp ce mulţi calei primesc la cină
bomboane.

Kitsch-ul poate deci prelua din artă orice, cu excepţia esenţei, a katharsis-ului. El nu poate nimici sentimentele individuale şi raportate exclusiv la subiect, pe care le-a trezit, ci le conferă valabilitate generală.

Considerăm că prin aceasta am reuşit să conturăm cea mai importantă particularitate estetică a kitsch-ului. Elementele care servesc drept temelie kitsch-ului, modul de gîndire al omului-kitsch, logica sa redusă, condiţiile sociale generatoare de kitsch, care au determinat, după romantism, apariţia, în sînul artei burgheze, a două

orientări, aceea a avangărzii şi aceea a kitsch-ului, au dus la crearea unei pseudoliteraturi şi pseudoarte producătoare

m de pseudoaură şi lipsite de katharsis. Toate acestea sînt legate şi de situaţia actuală a artelor.

Este demn de remarcat că tocmai D.H. Lawrence observă cît de grea este, în lipsa aurei, sarcina artei moderne. într-una din scrisorile sale, el scrie: „L-am citit pe Van Gogh — m-am întristat nespus. A eşuat bietul om în viaţă, de aceea a înnebunit. Se vede limpede ce anume a urmărit. A vrut ca toţi oamenii să se unească prin năzuinţe comune în scopul realizării unui ideal — ca pe vremea lui Giotto sau a lui Cimabue. Totuşi, în lumea asta domneşte încă haosul. De aceea s-a străduit să aştearnă încă un cuvînt pe mormanul încîlcit al cunoştinţelor. El însuşi însă nu a trăit. S-a supus unui proces de îngustare care l-a aruncat în nebunie. Pentru a putea trăi, va trebui să ne unim cu toţii şi să transformăm toate cunoştinţele într-un tot unitar, noi toţi trebuie să începem să legăm unele de altele părţile disparate şi toate cuvintele trebuie să le ţesem laolaltă pentru a făuri astfel măreţul, noul : trebuie să aruncăm toate personalităţile într-un creuzet pentru a crea o omenire nouă. Gîndiţi-vă numai, să nu mai vrem nimic personal niciodată — nimeni dintre noi“ [83].

într-adevăr, este o sarcină gigantică ca artistul să se strecoare printre contradicţiile erei moderne şi să se înfrunte cu absenţa unui fundal de sentimente şi de idei sau cel puţin a unui fundal omogen şi cu lipsa publicului. Pe de o parte, o asemenea sarcină şi-o asumă conştient, foarte puţini, pe de altă parte, nu rareori confruntarea deviază, se deformează în unilateralităţi etc. Dacă arta burgheză este incapabilă să se lupte cu această dificultate, aipare kitsch-ul ca un surogat al artei, el servind totodată şi ca antidot pe care publicul îl opune lipsei de acţiune, respectiv concepţiilor avangardiste unilaterale despre om. în acest context trebuie să ţinem deci seamă nu numai de faptele obiective ce constituie terenul social al kitsch-ului, ci şi de

împrejurarea că kitsch-ul este într-un anumit sens o pedeapsă pentru transformarea pe alocuri unilaterală a artei, satisfăcînd cerinţe pe care arta sau nu vrea (şi pe bună dreptate), sau nu o poate satisface. Cele ce am spus despre teoria înstrăinării a lui Brecht sînt valabile — *mut a tis mu-*

IM *tandis* — pentru întreg avangardismul : căci de la bun început sînt exterminate din artă (evident cu intenţii antikitsch) sentimente pe care arta autentică le suprimă pe calea katharsis-ului.

Şi încă o observaţie în legătură cu faptul că — în ciuda concepţiei noastre întemeiate pe ideea totalităţii — nu considerăm inutilă sau complet lipsită de sens critica producţiilor kitsch sub raport stilistic. Sîntem doar de părere că ea este insuficientă, mai precis constituie numai primul pas. Căci kitsch-ul, întemeind totul pe sentimentele fricii şi compătimirii, respectiv ale speranţei, exprimă adesea acest lucru în chip forţat chiar şi din punctul de vedere al stilului. Pe de altă parte îi lipseşte cu desă- vîrşire pregătirea katharsis-ului, ceea ce în opera autentică de artă este perceptibil şi stilistic. Forma lui dc manifestare (la Mikszăth sub forma parantezelor intercalate în text, la Thomas Mann în ironia ascunsă, la Jăzsef Attila în contrastul permanent al sistemului de imagini etc.) constituie deja o problemă specială de stil, determinată de con(inut. Lucrul esenţial este prezenta lui şi stilistică în operele autentice. Kitsch-ul în schimb se caracterizează prin unidimensionalitatea, neambiguitatea, lipsa de înaripare a stilului.

De aceea, începînd cu notele esenţiale estetice şi pînă Ia cele formale exterioare, totul este determinat de poziţia antikathartică a kitsch-ului. De fapt el mobilizează toate elementele destinate purificării, anihilării, dar, în locul anihilării, al purificării, kitsch-ul oferă apoteoza fricii şi a compătimirii : în locul katharsis-ului — apoteoză, în locul zugrăvirii — apologetică.

KITSCH-UL ŞI SCHEMATISMUL

Relaţia dintre schematism şi kitsch este o problemă mult controversată. Se consideră, în general, că schematismul reprezintă un caz particular al kitsch-ului, iar cînd se discută despre categorii ca de pildă *lăcuirea,* este limpede că se face în mod nedeclarat o apropiere între schematism şi kitsch. Pe de altă parte, în multe puncte au dreptate şi aceia care contestă legitimitatea unei astfel de apropieri. Cu toate că schematismul, ca şi kitsch- ul, operează cu stereotipii, construieşte din „elemente prefabricate", este totuşi frapantă *deosebirea in alegerea concretă a temelor.* Dacă, de plidă, kitsch-ul dezbate o problemă socială, ea apare de obicei ca o problemă particulară. într-un anumit sens, kitsch-ul este excesiv de „an- tropocentrist", filantrop, în totală opoziţie cu schematismul. Kitsch-ul se mulţumeşte cu omul ca persoană particulară, susţinînd că înapoia lui se găseşte o aură, în timp ce schematismul declară obiect al creaţiei artistice presupusa aură, omiţînd aproape complet sau stilizînd ulterior sub aură portretele umane.

Din acest punct de vedere, în kitsch există mai mult „omenesc", mai mult din ceea ce este îndreptat asupra afectelor rele ale omului. în schematism, totul apelează la aşa-numitele afecte bune ale omului. Intre kitsch şi schematism există, prin urmare, cel puţin tot atîta încordare a contrariilor cîte asemănări. Aceste consideraţii prealabile au fost indispensabile, pe de o parte, pentru a înţelege esenţa schematismului, iar pe de altă parte pentru o mai bună şi mai aprofundată abordare a unc: noi trăsături a kitsch-ului.

Substratul schematismului îl formează în toate cazurile o convingere politică ; ea poate fi în sine aparent revo luţionară, în realitate însă este extrem de superficială de negîndită şi tocmai de aceea falsă. El porneşte de la convingerea că cele mai noi cunoştinţe ale noii forţe conducătoare a societăţii sînt istoriceşte nu numai mai profunde decît toate cunoştinţele de pînă atunci, dar conţin adevărul *definitiv.* în felul acesta rădăcinile ideologice ale schematismului pornesc de fapt — într-un anume

mod — de la Hegel. într-adevăr, lui Hegel îi aparţine concepţia potrivit căreia, dacă se reuşeşte să se creeze o filozofie, un sistem raţional capabil să dea măsura perfectă a realităţii — sau, folosind expresia lui Hegel, dacă spiritul se autorecunoaşte în realitate —, atunci *arta dispare ca necesitate.* Filozofia, ştiinţa oferă tot ceea ce ar putea da arta şi, ca atare, în acea epocă rolul istoric al artei încetează.

Ideea lui Hegel este, desigur, întru totul inacceptabilă în epoca modernă, în parte din cauza întemeierii sale idealiste, în parte în virtutea adevărului că ştiinţa nu rezolvă toate problemele realităţii. Ideea desfiinţării artei a apărut la începutul deceniului al treilea (unor artişti abstracţionişti le place şi astăzi să cocheteze cu ea) la Tatlin, care era promotorul artei mecanice, încercînd astfel să subordoneze tehnicii procesele artistice şi estetice.

Şi totuşi, perioada dogmatismului a dat naştere mentalităţii că soluţiile oferite de diferitele hotărîri chiar dacă nu fac inutilă arta, o trec în orice caz pe planul al doilea, încredinţîndu-i sarcina de a ilustra noile hotărîri. De aceea este corectă formula de *artă ilustrativă* prin care Usievici şi Tvardovski desemnează schematismul. El este prin definiţie opus kitsch-ului. Căci kitsch-ul nu vrea să ilustreze, ci ne minte că el ar exprima adevărul. Kitsch-ul nu-şi propune să justifice un raţionament, ci să apeleze în mod exclusiv sau cel puţin cu precădere la sentimente. Kitsch-ul îi menţine pe oameni ancoraţi în banalităţile cotidiene, corolar al existenţei umane fără orizont, în timp ce schematismul se pronunţă împotriva acestora, încercînd să strecoare în locul lor o lume de idei şi sentimente în multe privinţe străină şi independentă. Unul apelează deci la zona de maximă îngustime a senzualităţii, celălalt se preface că-l ignorează şi-l neglijează pe om ca fiinţă senzuală. Cîteodată kitsch-ul dă impresia că oamenii ar fi prizonierii propriei lor sexualităţi, iar schematismul — că ei nici n-ar avea sexualitate. In acest sens, schematismul este exact inversul kitsch-ului, dar cel puţin tot atît de fals ca şi kitsch-ul.

Aşa se explică de ce se manifestă schematismul

în opere tot atît de lipsite de gust şi de false ca şi kitsch-ul. Fenomenul apare şi sub forma unor anacronisme istorice. Cităm ca exemplu drama *Familia* de Popov. Acţiunea din scena finală se desfăşoară în 1897. După cum se ştie, Stalin avea atunci 17 ani.

Iată un dialog între doi muncitori din piesa lui Popov :

„— Sosesc ştiri şi din locuri îndepărtate, de dincolo de Munţii Caucaz. La mii şi mii de kilometri de noi, în celălalt capăt al ţării, este urmată aceeaşi linie pe care merge Lenin aici.

— Mişcarea formează şi acolo oameni noi şi excepţionali.

— Numeşte-i.

— Stalin. Toţi vorbesc despre el. Asemenea lui Lenin, şi el este partizanul liniei militante, vrea să creeze un partid centralizat al muncitorilor".

în mod similar este zugrăvită figura lui Stalin, ca simbol al soluţionării problemelor, în piesa *Umbră străină* a lui Simonov, scrisă în timpul discuţiilor despre cosmopolitism. Astfel s-au născut diversele „psaltiri" întru slăvirea unor conducători (Stalin sau Râkosi), pe care îi înzestrau cu facultatea de a soluţiona totul.

Schematismul este deci rezultatul unor erori de raţionament, rezultatul violentării simţului artistic şi nu o simplă insensibilitate faţă de katharsis. Nu se poate spune că poeţii-kitsch, pictorii-kitsch, actorii-kitsch etc., depăşind la un moment dat cîte o perioadă critică, reuşesc dintr-odată să creeze opere de artă. Ceea ce se poate însă întîmpla în cazul schematismului. La maeştri, ca Simonov, de pildă, perioadele de schematism pot alterna cu perioade de foarte valoroasă creaţie artistică. Nu face excepţie nici literatura maghiară. De exemplu Benjamin Lâszlo a debutat foarte promiţător ca poet muncitor, ca apoi să devină profund schematic în poeme ca *Midennap gybzelem* (în fiece zi victorie) sau *Dobo Islvân,* iar mai tîrziu să creeze din nou opere de înaltă valoare. Este însă foarte îndoielnic dacă s-ar putea aminti cazuri similare şi în sfera kitsch-ului.

Există, desigur, şi opere în care schematismul apare amestecat cu elemente de kitsch. Cînd schematismul caută să fie în plan ideal foarte original şi poporanist-subiec- tiv, frizează adesea limitele kitsch-ului. Uneori kitsch-ul coincide cu schematismul sau, invers, schematismul acceptă kitsch-ul. Ceea ce însă nu echivalează, aşa cum am văzut, cu identitatea lor.

Metodologia kitsch-ului, denumită logică redusă, este înlocuită aici printr-o *logică dedusă.* Dar arta n-are ce să facă cu deducţia în sine. în schematism, rezultatul este prefabricat, întreg procesul — construit ulterior — fiin- du-i apoi racordat. Asistăm la o veritabilă răsturnare a teleologiei reale a artei. Căci arta are totdeauna o anume finalitate fără scop, după expresia lui Kant. Ea nu este însă niciodată o finalitate primară sau din exterior pos- tulată, ci este imanentă însăşi mişcării artistice care o poate orienta în cele din urmă într-o direcţie diferită de intenţia iniţială. Se ştie că la început Tolstoi proiectase ca Ana Karenina să revină în sînul familiei, Ana însă nu a vrut să se întoarcă. Automişcarea reală a personajelor şi a dimensiunilor artistice este strînsă în chingi în schematism. în kitsch, dimpotrivă, tocmai spontaneitatea este esenţialul, chiar dacă este asociată cu rafinamentul.

în opoziţie cu spontaneitatea kitsch-ului, schematismul se zbate între poli falşi, între false contradicţii ; Georg Lukăcs arată că polii falşi care definesc schematismul sînt dogmatismul şi practicismul.

„Cei doi poli falşi, ca şi distanţa lor reciprocă de la poziţia artei, devin accentuaţi prin aceea că principiul general care intră aparent în legătură cu faptele nu este pur şi simplu principiul general al marxismului, ci — după cum am arătat mai sus — corelarea lui nemijlocită cu o problemă curentă... Este pe deplin posibilă zugrăvirea literară a genezei vii a problemei curente, a justificării pline de viaţă a deciziei tactice (sau a eşecului corespunzător). în perioada stalinistă însă, problema reală de foarte multe ori nici nu se pune, ci — corespunzător

subiectivismului economic — se pretinde şi se formulează dogmatic o dovadă faptică relativă la justeţea deciziei curente. Soluţia literară nu izvorăşte deci din dinamica contradictorie a vieţii sociale, ci trebuie mai curînd să servească drept ilustraţie unui adevăr abstract în raport cu aceasta. Consecinţele artistice ale unui asemenea mod de abordare sînt evidente: principiul ilustrării literare poate desfiinţa sau prejudicia grav multe creaţii literare, chiar dacă adevărul ce urmează a fi ilustrat constituie realmente un adevăr şi nu o eroare — ceea ce se poate uşor întîmpla în asemenea cazuri — nu o greşeală sau o aproximare imperfectă a ceea ce este corect, lucru, desigur, corigibil în viaţa politică" [M].

Aşadar, numai o gîndire superficială poate corela principial şi aduce la numitor comun schematismul şi kitsch-ul. Deosebirile principiale trebuie net distinse. In opoziţie cu kitsch-ul, schematismul reprezintă una dintre tendinţele moderne, care — în mod nejust — rup *dialectica reală a spontanului fi conştientului.* Nici schematismul, nici vreo altă tendinţă doctrinară nu sesizează direct nimic din mişcarea reală. Schemele elaborate pe baza deducţiei oferă doar posibilitatea introducerii în creaţie a motivelor care nu le tulbură în nici un fel. Nu ne este totuşi permis ca de aici să tragem concluzia că schematismul nu aplică — în ciuda punctului său de plecare — soluţiile kitsch, dacă ele susţin schemele doctrinare. Faptul este confirmat de diferite lucrări schematice, în care simbolurile şi lucrurile îi domină în general pe oameni şi îi însufleţesc în calitatea lor de lucruri. Am ales în mod intenţionat pentru ilustrare exemple în care opere schematice sînt analizate cu ajutorul metodelor critice corespunzătoare schematismului. O asemenea analiză se referă la romanul *Zori de zi* de Iuri Laptev. Criticul scrie:

„Romanul lui Iuri Laptev e într-adevăr o operă poetică, deoarece vorbeşte despre frumuseţea vieţii noastre şi nobleţea oamenilor noştri. Da, eroii lui Laptev sînt suflete nobile şi poate numai egoiştii Şatalov şi Mat- veiev, secretarul adjunct al

comitetului regional de partid, fac notă discordantă în frumosul şir al eroilor lui Laptev. Ivan Toropcin, Feodor Bubenţov, Maria Koren- kova, Andrian Brejnev, comsomoliştii din colhoz, Natalia Vasilieva, secretara comitetului regional de partid, toţi dau dovadă de frumuseţe sufletească prin întreaga lor atitudine, manifestată în gîndurile şi sentimentele lor, prin faptele şi activitatea lor pusă în slujba cauzei poporului. Viaţa noastră şi cei care o făuresc — iată cine întruchipează noţiunea de frumos. Semnele deja vizibile ale comunismului apar în viaţa reală a satului — şi despre aceasta ne vorbeşte romanul *Zori de zi.* Trăsăturile conştiinţei comuniste caracterizează pe noii ţărani şi ţă- rănci. *Zori de zi* nu este numai denumirea colhozului ; talentatul scriitor ne descrie zorile viitorului”

Observăm că romanul şi critica degajă o asemenea apoteoză a frumosului care-i este proprie numai kitsch-ului. Este evident că dincolo de anumite limite schematismul apelează, neavînd încotro, din ce în ce mai mult la unele mijloace ale kitsch-ului. Acum s-ar putea face, desigur, glume arătînd cît de departe de realitate erau viziunea şi modul de zugrăvire ale lui Laptev şi Riabov tocmai la începutul deceniului al cincilea, cînd economia şi în speţă agricultura sovietică se găseau într-o situaţie grea. Dar aici nu este vorba numai de falsificarea adevărului ca adevăr obiectiv, ci, mai ales, de aceea a pasiunilor umane şi a zugrăvirii sufletului uman. Sub semnul ţelurilor măreţe şi al frumuseţii pe care reflexul acestor ţeluri o împrumută oamenilor, schematismul uită cu desăvîrşire de conflictele interne ce constituie tocmai sarcina artistică. Nici chiar cei care participă la realizarea celor mai importante obiective nu sînt scutiţi de luptă nu numai în afara, dar şi înăuntrul lor şi numai la un anumit punct ei ajung şi pot ajunge la acceptarea necesităţii jertfirii de sine. Căci jertifirea de sine ca atare nu este în mod nemijlocit însufleţitoare, nu reprezintă începutul unui proces, ci este cel mult un sfîrşit necesar, decurgînd dintr-un destin dat.

Citim, de pildă, despre *Stegarii* lui Goncear: „Una

dintre scenele *«Pragăi de aur»* (un capitol al cărţii. — *H.I.)* dezvăluie în mod convingător legătura de carne şi sînge care îi uneşte pe milioanele de ostaşi ai noştri de patria lor. Dincolo de rîul Morava, lîngă un dig se duc lupte grele. Blindate germane atacă regimentul din flanc, în acest moment Voronţov, locţiitorul politic al comandantului regimentului, dă ordin ca drapelul regimentului să fie dus în frunte.

«Duc drapelul !» — se aud de peste tot strigăte de bucurie. «Drapelul ! Drapelul 1»

Parcă un curent binefăcător ar străbate deodată feţele istovite. Răniţii se ridică în picioare, în genunchi. Privesc spre pădure, de acolo apar, îndreptîndu-se drept spre cîmpie portstegarii regimentului...” ’[8].

Războiul a generat, incontestabil, situaţii excepţionale, stări sufleteşti neobişnuite şi, în consecinţă, şi moduri de zugrăvire corespunzătoare. Literatura sovietică şi literatura celorlalte popoare care au luptat împotriva fascismului abundă în astfel de zugrăviri. Ceea ce vedem însă aici la Goncear, este de fapt dominaţia simbolului asupra omului, dominaţia şi fetişizarea drapelului. La un moment psihologic dat, ca un caz excepţional, se poate imagina apariţia unui simbol de o forţă cuceritoare şi în acest sens există, evident, momente solemne pînă şi în cele mai dificile situaţii. Ulterior însă ele par mai curînd groteşti şi se cere o forţă artistică deosebită pentru a le zugrăvi ca momente legitime şi nu groteşti. Zugrăvirea poate deveni în astfel de cazuri foarte reală, dar pentru aceasta trebuie prins momentul şi stările sufleteşti cele mai fecunde din punct de vedere artistic. *Şoseaua Volo- kolmask* de Bek, de pildă, ne înfăţişează cu măiestrie ce exerciţii fizice şi psihice îndelungate şi în aparenţă lipsite de sens preced formarea capacităţii de a rezista în situaţii excepţionale. La Goncear, aceeaşi funcţie o îndeplineşte steagul. Forţa simbolului izvorăşte nemijlocit din drapel, nu din conţinutul care se ascunde în spatele lui.

Este demn de menţionat cît de mult s-au îndepărtat ulterior literatura şi arta sovietică de această eroizare artificială. Ajunge să ne amintim

de filmul lui Ciuhrai *Balada soldatului.* Aici soldatul care a scos din luptă tancurile inamicului găseşte o singură explicaţie pentru actul său de eroism. El spune : mi-a fost frică. Şi aceasta nu schimbă întru nimic eroismul soldatului. Nu fiindcă a distrus tancurile, ci din cauză că şi-a păstrat, împreună cu tovarăşii săi, capacitatea reacţiilor omeneşti normale în condiţii inumane. Se confirmă aici cuvintele lui Ady că pînă şi în inumanitatea sa omul, fără nici un adaus, constituie o imensă valoare. Schematismul însă nu înţelege tocmai acest omenesc şi-l stilizează de aşa manieră, încît oamenii devin simple evocări ale lucrurilor, servitorii lor pasivi. Şi dacă lucrul este numit cauză, o cauză măreaţă, asta nu schimbă nimic.

In legătură cu cele de mai sus trebuie să observăm că din punct de vedere istoric schematismul nu poate oferi niciodată ceva profund şi concret, deoarece pentru el istoria reprezintă totdeauna o ultimă etapă, stilizată, de la care, pornind înapoi, poate şi trebuie să fie interpretat tot ce s-a întîmplat. (Amintim, în acest context, o remarcă spirituală a lui Georg Lukâcs, făcută cu prilejul unei convorbiri particulare, şi anume că în operele de artă veritabile oamenii au o istorie, în timp ce schematismul înlocuieşte istoria cu dosarul de cadre.)

Punctul de plecare al schematismului nu-l formează deci o problemă reală a vieţii, ci o situaţie de viaţă construită pe o bază aşa-zis principială. Dar aşa ceva nu există în stare sterilă de laborator şi ca atare nu poate constitui materialul creaţiei artistice. Consecinţa aceluiaşi schematism în arta plastică, în literatură etc. este că tehnicile, procedeele şi soluţiile artistice absolut indispensabile situaţiilor de viaţă moderne sînt pur şi simplu omise din arsenalul artei. Schematismul în arta plastică duce la ignorarea completă de către aceasta a crizei în care a ajuns în secolul al XX-lea principiul perspectivei descoperit în timpul Renaşterii. Tot datorită schematismului, literatura nu poate principial folosi astfel de mijloace ca monologul interior etc.

Această trăsătură conservatoare din punct de vedere artistic realizează doar o comunitate de suprafaţă între schematism şi kitsch. In general, kitsch-ul ignoră de asemenea noile situaţii de viaţă — avem, desigur, în vedere numai kitsch-ul de tip vechi — şi încearcă să-şi formuleze mesajul său întemeiat pe nişte sentimente lipsite de profunzime prin reactivarea vechilor mijloace ale artei. Descoperim aici legătura cu o trăsătură comună kitsch-ului şi schematismului, şi anume că ambele urmăresc obţinerea unui efect de masă imediat. In aparenţă, şi unul şi celălalt sînt foarte democratice, dar democratismul lor constă în aceea că apelează la sentimente deja „rodate", la reflexe deja întipărite, din care cauză nu pot — şi nici nu vor — să obţină efecte kathartice. Iată de ce comunitatea dintre kitsch şi schematism se manifestă şi pe un plan mai profund decît obiectivele urmărite, la acela al katharsis-ului. Amîndurora le lipseşte katharsis-ul. Kitsch-ului fiindcă nu suprimă frica şi compătimirea, schematismului deoarece de fapt nici nu le trezeşte, ci se mulţumeşte să facă cel mult aluzii la ele la modul predicativ.

Aşa-numitul *democratism de stil,* pretenţia de popularitate a schematismului, n-a dus la rezultatele practice pe care teoreticienii săi le aşteptau. Kitsch-ul este in mod spontan popular, iar schematismul, în mod la fel de spontan, e impopular. Şi dacă unele cărţi marcate de schematism s-au bucurat de succes, acesta nu s-a datorat schematismului, ci faptului că au recurs la mijloace directe de kitsch. Este, de pildă, cazul unor filme, cum ar fi *Balada Siberiei,* în care, începînd cu boala muzicianului, continuînd cu singurătatea amantului părăsit şi terminînd cu *happy-end*-|*s*| total, este mobilizată o bună parte a arsenalului kitsch-ului, ca să nu mai vorbim de acordeon, de muzica „îmbietoare" şi, fireşte, de faptul că toate acestea strecoară sentimentul fricii şi al milei în sufletul spectatorului. în schimb, cînd schematismul nu se foloseşte de kitsch, îşi supramotivează pînă într-atît mesajul la modul

predicativ, încît în cele din urmă obţine efectul contrar.

Roman Ingarden observvă cu ascuţime că „orice supraaglomerare a operei de artă cu diferite detalii (de pildă caracterizarea foarte amănunţită a părţilor adverse, acumularea de fapte etc.) nu numai că frînează receptarea şi oboseşte cititorul, dar duce adesea la rezultate diametral opuse scopului iniţial“ ”,

De aceea, operele schematice, cu toată strădania lor de a cîştiga popularitate, au un efect obositor asupra cititorului simplu (ca să nu vorbim de cei instruiţi prin creaţiile literare autentice), spre deosebire de kitsch, care produce incontestabil un anumit efect elementar direct.

în sfîrşit, am dori să mai amintim de încă o trăsătură comună kitsch-ului şi schematismului. Am explicat, între altele, răspîndirea kitsch-ului prin faptul că el încearcă să ofere impresia asimilării uşoare şi rapide a noii culturi, îndeosebi pentru masele populare ajunse de la ţara în mediul urban. Evident, schematismul ar dori să-şi asume şi această funcţie. într-o perioadă cînd schimbarea formelor de viaţă şi a culturilor poartă un caracter de masă mult mai pronunţat şi are loc mult mai rapid ca ori- cînd, deci în primele decenii ale socialismului, în oameni se trezeşte în mod firesc cerinţa însuşirii accelerate a istoriei şi ideologiei noii culturi. Or, schematismul vrea să înlesnească, să simplifice acest deziderat şi, în parte, de aici izvorăşte nevoia de a se adresa direct poporului.

fn practică însă se constată că tocmai în condiţiile socialismului schematismul nu este în stare să îndeplinească cerinţa amintită, şi anume din simplul motiv că oamenii care vin în contact cu noua cultură sînt puşi, în condiţiile socialismului, în toate domeniile sociale în faţa unor probleme mult prea reale şi le trăiesc într-un mod mult prea real pentru ca schematismul să le poată fi de vreun folos. Datorită fariseismului său, kitsch-ul le putea înlesni întrucîtva tranziţia. Numai că în condiţiile construcţiei desfăşurate a socialismului nu mai poate fi vorba de continuitate între trecutul

gemiltlich şi prezent, căci conştiinţa revoluţiei mătură cu necesitate posibilitatea oricăror iluzii joviale cu privire la trecut, şi kitsch-ului nu-i mai rămîne cîmp real de acţiune. Cel puţin în această sferă, adică în sînul păturii hotărîte să-şi însuşească cultura nouă şi doritoare să se asimileze ei. Aşa se explică faptul că în socialism kitsch-ul a devenit în fapt un fenomen particular, iar schematismul s-a ridicat într-o primă perioadă. Din cauza caracterului obositor şi plicticos, permanentei eroizări şi moralizări proprii schematismului, oamenii se orientează însă mult mai mult spre arta autentică. Setea de necrezut pentru carte şi artă care a caracterizat şi continuă să caracterizeze masele populare în ţările socialiste şi în primul rînd în Uniunea Sovietică izvorăşte nu numai din faptul că dinamica fundamentală a socialismului îi îndeamnă pe oameni spre cultură. !n schimb, dacă schematismul reuşeşte să închege o alianţă directă cu kitsch-ul — mai ales în anumite domenii ale muzicii uşoare şi ale cinematografiei —, din păcate chiar creaţii schematice îşi vor exercita influenţa tocmai datorită conţinutului lor de kitsch, într-o sferă destul de largă.

Aşa cum am văzut, kitsch-ul înseamnă acceptarea personalităţii alienate, în timp ce schematismul situează în centrul preocupărilor o personalitate subordonată, şi la rîn- dul său subordonîndu-se unor relaţii între lucruri, dar în aparentă neînstrăinată. Nici schematismul nu demască adevărata alienare, el o restilizează doar. Există, fireşte, „situaţii-limită", cînd lucruri, cauze, mişcări obiective constrîng personalitatea — tocmai în scopul păstrării personalităţii — să se subordoneze cîte unui proces obiectiv. Această renunţare temporară la personalitate poate duce în anumite cazuri la împlinirea ei. Scena amintită din *Balada soldatului* ilustrează în modul cel mai direct ideea de mai sus, căci soldatul săvîrşeşte o faptă excepţională din simplul motiv că toate reacţiile sale individuale sînt dominate de frica momentană, ceea ce echivalează cu renunţarea pentru moment la personalitate, în situaţii revoluţionare încordate,

pline de conflicte, această renunţare vremelnică la propria personalitate constituie, natural, un fenomen pozitiv. Desigur, momentul poate dura, dar nu la infinit.

în schimb, schematismul nu cunoaşte deosebiri între situaţii revoluţionare şi normale. Este însă adevărat că, în cursul transformărilor revoluţionare multilaterale, revoluţia devine un proces, şi astfel situaţiile normale se încarcă şi ele de conţinut revoluţionar. Dar asta nu antrenează necesitatea ca personalitatea să fie în toate privinţele un simplu subordonat al lucrurilor, al proceselor, al cauzei şi în condiţiile construcţiei paşnice. Socialismul este o cauză a întregii omeniri care pregăteşte dezvoltarea personalităţii ; el creează condiţiile pentru afirmarea neîngrădită a personalităţii. Iată una dintre ideile fundamentale ale monumentalei lucrări a lui Marx, *Grundrisse der Kritik der Politischen Oekonomie,* lucrare pregătitoare a *Capitalului.* Aici este vorba deci despre raportul dialectic dintre personalitate şi mişcarea obiectivă ; personalitatea figurează cu drepturi absolut egale, cu excepţia siluaţiilor-limită. Schematismul rupe însă această dialectică, fetişizează dezvoltarea obiectivă, a cărei consecinţă este permanentizarea din punct de vedere psihic a situaţiei limită. Aşa cum în kitsch nu există situaţii-limită, tot astfel în schematism există numai situaţii-limită. în optica modului de zugrăvire schematic, oamenii sînt nişte subordonaţi, prizonieri, servitori ai diferitelor idei, cu atît mai excepţionali, cu cît acceptă mai docil această servitute. Parafrazînd aforismul : „N-o ştiu, dar o fac“, am putea spune : „Ei se fac că ar şti“, adică ar fi întotdeauna conştienti de întreaga însemnătate, de consecinţele, efectele posibile etc. ale acţiunii lor.

In felul acesta schematismul ocoleşte tocmai sfera pe care realitatea o pune în genere la dispoziţia zugrăvirii artistice. Căci în realitate se manifestă mereu şi mereu legitatea formulată de Hegel, în virtutea căreia oamenii plănuiesc ceva, dar rezultatul istoric este parţial diferit de obiectivele înscrise în planurile lor. Schematismul

neagă însă această deviaţie şi dă impresia că realizarea chiar a celor mai fantastice planuri nu ar depinde decît de bunăvoinţa subiectivă, de capacitatătile etc. ale oamenilor. Astfel în lucrările marcate de schematism există totdeauna o concordanţă deplină între obiective şi înfăptuiri, iar în locul problematicii semnalate sînt desfăşurate energii umane capabile să corecteze în cîteva clipe orice deviere de la ţelurile iniţial stabilite. Tendinţa amintită se vădeşte din cînd în cînd cu multă limpezime în lirica epocii schematismului. Se degajă din această poezie nu numai atmosfera victoriilor zilnice, dar şi aceea a unei idile pe care kitsch-ul nu o poate produce decît cel mult în sfera vieţii particulare. Iată o mostră care, după ce zugrăveşte mizeria trecutului, continuă apoi :

„Ordine-i acum fi lumina bunăstării, Club
muncitoresc, bibliotecă fi alimentară, Mici
parcuri vii, locuinţe particulare, Ne-
ntimpină senine, multicolore. Stahanovist,
ziduri noi ridică : Ne trebuie case de nafteri
fi uzine. Veniţi cu flori, voi grădinari,
Lalelelor, arătaţi-vă podoaba !
Voi, ce ne daţi a furnalelor comoară,
A Martin-elor aur rofu,
Unde 'ncinse, incandescente cuptoare
Melalu-l nasc, ca nifte mame : Ujpest,
Csepel! Pe al Dunării piept Strălucesc
circumscripţii, douăzeci fi două, Douăzeci fi
două proaspete, dalbe roze, — un singur
pămînt ferice".

Am mai adăuga că rîndurile de mai sus au apărut în anul 1950, cînd construcţia de locuinţe era aproape inexistentă, cînd nivelul de trai scăzuse... Astfel, în cele din urmă, *schematismul trece în idilă, fi anume într-o idilă extensivă,* cînd toate detaliile se sudează cu eroismul şi cu armonia idilică a întregii vieţi şi societăţi.

Ei bine, tocmai aceasta constituie una dintre cele mai importante particularităţi de ordin formal ale schematismului. Kitsch-ul desparte eroismul de idilă, schematismul încearcă în schimb să ofere împreună eroicul şi idilicul. Prin aceasta se diminuează valoarea eroismului, căci orice efort

eroic se desfăşoară înăuntrul unui stil şi al unui ton idilic, din care cauză nu simţim niciodată eroismul adevărat. Inchipuindu-se mereu în situaţii-limită, schematismul înfăţişează în cadrul ei trecerea pe al doilea plan a personalităţii în raport cu cauza, cu lucrul, ca fiind complet lipsită de probleme, răpind astfel pînă şi sacrificiului revoluţionar patosul lui autentic. Căci patosul adevărat îşi are propriile sale criterii, însă schematismul, desfiinţînd asemenea kitsch-ului fluctuaţia reală a creaţiei artistice, contrastele şi tensiunile ei lăuntrice transformă patosul adevărat într-un pseudo patos, în patos fals.

VARIETATEA KITSCH-ULUI

După scurta digresiune consacrată schematismului, ne reîntoarcem la formele mai moderne ale kitsch-ului. Kitsch-ul modern — desigur, fără să elimine complet kitsch-ul de tip vechi — se întemeiază în parte pe locuri comune moderne, pe sentimentul modern al vieţii etc. Există sentimente caracteristice, specific burgheze ale vieţii, care, iniţial, prin forţa lor primară, au generat creaţii artistice remarcabile, dar apoi au dat naştere la imitaţii de valoare minoră. Dacă aceste epigonisme sînt adaptate consumului de masă, ia naştere kitsch-ul modern. El nu mai este un kitsch al fricii şi al compasiunii, locurile sale de desfăşurare nu mai sînt interioarele în stil biedermeyer, de la mansarde, prin saloane, pînă la castele, ci locuinţele moderne şi mai ales bulevardele. Dar bulevardul nu este numai locul, el defineşte şi atmosfera kitsch-ului modern.

Atmosfera şi lumea bulevardelor au apărut deja spre sfîrşitul secolului trecut, şi marea majoritate a pieselor bine făcute au virat de la atmosfera scribe-iană a *Paharului cil apă* la atmosfera bulevardieră a *Miţei cu stridii.* tn centrul primei se aflau încă intrigile miniştrilor şi prinţilor, oglindind astfel într-un mod bizar, deformat atmosfera din Franţa lui Louis Philippe ; în schimb, în teatrul bulevardier, intrigile sînt deja intrigile Miţei cu stridii, respectiv seria neînţelegerilor, a erorilor şi a minciunilor izvorîte din situaţia personajului.

Cel care realizează tranziţia este, fără îndoială, Oscar Wilde, cu scepticismul său, cu umorul său paradoxal, expresie a ironiei interioare a cercurilor

înalte. Cea mai bună ilustraţie o constituie *Evantaiul doamnei Winder- mere.* Iniţial, problema artistică de bază a lui Wilde era satirizarea cultului moral al înaltei societăţi engleze. Autoironia pe care o degajă lucrarea se deschide în trei direcţii. Prima direcţie, avînd drept ţintă judecăţile morale ipocrite ale aristocraţiei engleze, funcţiile de împilare morală a etichetei aristocratice, este confirmată de realismul critic, îndeosebi de Shaw. Ceea ce dezbate Shaw nu mai reprezintă morala unei pături, ci însăşi esenţa moralei burgheze. Cealaltă direcţie, inspirată în parte de ideea centrală a *Portretului lui Dorian Gray,* în parte de problematica instabilităţii valorilor, indică avangardismul. Observaţia lui Wilde că Turner a creat ceaţa londoneză formează una dintre ideile-programin ale artei ca făuritoare suverană a realităţii. în sfîrşit, cea de-a treia direcţie indică bulevardul, căci de la salon la bulevard nu este decît un pas. In salon mai poţi medita asupra faptului că cinismul moral nu vede preţ decît acolo unde există şi valoare, în schimb, contrariul său, sentimentalismul, presupune valori chiar şi acolo unde nu există decît preţ. Dar în salon cuvintele sînt cel mult rostite (ca dealtfel şi pe bulevard mai tîrziu), fără a fi corelate cu valorile artistice autentice, fără a dobîndi o forţă penetrantă.

Evantaiul doamnei Wirulermere este, poate, cel mai bun exemplu, aproape o creaţie clasică a deplasării spre bulevard. Conflictul în sine este artificial şi sentimental. (Doamna Erlynne, femeie expulzată din societate, nu-i destăinuie fiicei sale că ea este mama ei, salvînd-o astfel de ruşine.) în schimb descrierea înaltei societăţi engleze, precum şi dialogurile ce au loc aici se întemeiază deja pe paradoxuri. în dialogurile sale, Wilde nu caracterizează, ci se foloseşte de paradoxuri pentru a atenua prin cinismul acestora tema de bază sentimentală. în cele din urmă, sentimentalismul anihilează cinismul, şi invers. Tocmai de aici porneşte kitsch-ul modern sau cel puţin romanul bulevardier modern, care se apropie de kitsch.

Kitsch-ul secolului trecut era sentimental, dar nu cinic. Dimpotrivă, kitsch-ul modern este în acelaşi timp sentimental şi cinic, aşa cum am încercat deja să arătăm în cazul Sagan. în timp ce arta plastică kitsch înfăţişa cu precădere apusuri de soare, idile păstoreşti (apelînd la tematica rococo, deci la secolul precedent), femei frumoase (cu cercei şi cu fundal de draperii), în kitsch-ul modern se regăseşte totdeauna cîte o trăsătură a paradoxului şi pe tărîmul artei plastice. Ceea ce nu schimbă caracterul de kitsch, ci demonstrează pur şi simplu că kitsch-ul ştie să tină pasul cu schimbările aduse de epoci.

Stilul bulevardier, prezent deja — ca potenţialitate — la Wilde şi avînd drept reprezentant clasic pe Feydeau, care s-a dovedit atît de plin de efect în Ungaria, în piesele lui Molnăr, apare în versiuni moderne. Dar ele reeditează sentimente burgheze ale vieţii trăite şi retrăite pînă la apatie, apartinînd însă nu secolului trecut, ci proprii deceniilor al doilea şi al treilea ale secolului nostru. Este suficient să amintim de numele lui Gibson, al lui Simon Neil sau al lui Schisgal, pentru a ne da seama de varietatea genurilor moderne de kitsch şi de literatură bulevardieră din S.U.A. (deşi la ora actuală este foarte greu să tragi o linie de demarcaţie între acestea două).

Doi pe un balansoar de Gibson, de pildă, o piesă cu două personaje, aduce pe scenă un yankeu şi o femeiuşcă de rînd, din al căror concubinaj reiese limpede că ceea ce îi leagă nu sînt nici sentimentele, nici comunitatea de idei, nici conţinutul, ci pur şi simplu conştiinţa că în cazul şi la momentul dat ei au nevoie unul de altul. Conflictul apare în momentul cînd unul dintre ei nu mai are nevoie de celălalt, al doilea are însă nevoie de primul, sau invers. Abilitatea autorului constă în surprinderea acelor două momente (aşa se explică probabil că piesa se compune din două părţi) cînd cei doi tocmai se potrivesc. Ca urmare, povestea capătă aspectul unui balansoar, de unde şi titlul piesei. Balansoarul se mişcă, nu însă şi piesa, desigur în sens artistic ! O dată da, o dată ba, apoi

o dată ba, o dată da, iar cititorul ştie ce să înţeleagă prin aceasta în raporturile dintre un bărbat şi o femeie. Este interesant de remarcat cît de mult se străduieşte autorul să evite un final kitsch. Kitsch-ul secolului trecut ar sfîrşi, evident, prin „da", acum însă ne oprim la melodramaticul „ba".

Fireşte, nici kitsch-ul modern nu se poate lipsi de unele elemente banale ale realului. Din piesa lui Gibson aflăm că, dacă cineva se poartă omeneşte cu o dansatoare decăzută, ea îi va arăta recunoştinţă. De aici însă urmează concluzia că dansatoarea are un suflet mare.

Piesa ne mai spune că omul iubeşte cu adevărat numai o dată în viaţă. Dacă ar fi într-adevăr modernă, ar adăuga că cel mult de două, de trei, de patru ori ş.a.m.d. Şi dacă ne gîndim cum se revarsă aceste banalităţi şi din piesa intitulată *Amooor* a lui Schisgal, cu deosebirea că acolo întimplări similare au loc între trei persoane, ne putem da seama de posibilităţile nelimitate ale noului gen de kitsch bulevardier.

In mod curios jocul acesta între cinism şi sentimentalism se desfăşoară mai ales în America, unde scorul meciului este aproape totdeauna nedecis. De ce fenomenul amintit este caracteristic tocmai pentru piesele bulevardiere din America ? Pentru că numai aici s-a menţinut lustrul sentimental al vieţii moderne. Acolo unde forma de viaţă americană erupe la suprafaţă în toată goliciunea şi violenţa ei, acolo rădăcinile istorice, anume rădăcinile naţional-istorice ale sentimentalismului sînt distruse, iar asimilarea sentimentalismului american devine impasibilă. Din ceea ce în secolul trecut la Wilde era încă într-un anumit sens unitar, nu mai rămîne acum decît cinismul ludic absolut gratuit, golit de conţinut, îndeosebi paradoxul cinic. Surprizele se pot acumula, urmînd una după alta, asasinatul devine şic, violenţa apare ca ceva normal.

„In ultimii ani, publicul a avut ocazia să vizioneze filme ca *Kind Hearts and Coronets* (Inimi generoase şi diademe) sau *Arsenic }i dantelă veche,* în care asasinul poate fi un om excentric, spiritual şi distractiv, nu însă zguduitor şi demn de

dispreţ. Televiziunea are grijă de ţipete de groază, de pocnituri de pistol şi de sirenele maşinilor poliţiei. Omorurile se comit în prezent nu pentru bani, ci drept răzbunare pentru mici ofense sau pur şi simplu sub impulsuri de moment" [10]°.

Asasinul vesel şi simpatic, bărbatul adulter, drăgălaş şi cochet sau femeile cu conduită şi trăsături identice pot figura liniştit în kitsch-ul secolului al XX-lea. Aşa se face că în piesa lui Br£al *Edmee* de pildă protagoniştii se omoară între ei deja în primele scene ale actului I. In continuare, printr-un truc abil, autorul aranjează ca morţii să reînvie, dar de fiecare dată reînvie mai mulţi decît au murit. Asta-i o veritabilă surpriză faţă de moda contemporană a scenei avangardiste, unde pe scenă dialoghează de obicei cadavre.

Pe scenă deci se comit asasinate, iar în culise, adultere. La începutul secolului s-ar fi procedat probabil invers şi aşa ar fi mai interesant. Dar Br£al desfăşoară gama întreagă a mijloacelor posibile de a ucide. Se ucide prin sugrumare (cu mina adică), cu andrele lungi, cu căni şi cu pumni, deci în moduri foarte variate. Probabil însă că adulterul se comite foarte simplu, cu mijloacele verificate. O singură idee clară din punct de vedere filozofic există în toate acestea, dar ea aminteşte de una din poezioarele lui Vojtina :

„Puţină moarte nu contează
Şi bunicii sufereau de ea...“.

Şirul de necuprins, plin de umor al asasinatelor însă — şi aceasta constituie iarăşi unul dintre mijloacele moderne ale kitsch-ului modern —, nu se încheie, ca dealtfel nici piesa, ci pur şi simplu încetează. Se prea poate ca unele kitsch-uri moderne să considere drept model burlescul filmelor mute de la începutul secolului. Ceea ce însă nu schimbă întru nimic faptul că pe scenă trebuie să se vorbească şi că piese burleşti nu pot fi create cu mijloacele filmului burlesc.

Fapt caracteristic, aici a dispărut pînă şi umbra de sentimentalism, iar kitsch-ul modern se scrie potrivit principiului „totul este posibil[1]*. Kitsch-ul

clasic nu avea o altă măsură etică decît locul comun şi convenţia, kitsch-ul modern o înlătură şi pe aceasta. De aceea, el este *kitsch-ul lipsei de măsură* în care se permite orice şi orice faptă se cîntăreşte neutral. Nici o valoare nu apare printre diferitele neutralităţi. în felul acesta toate variantele kitsch-ului modem sînt inundate de cel mai deşănţat relativism.

Particularitatea menţionată se referă nu numai la literatură, ci şi la muzică, de pildă. Este îndeobşte cunoscut că elementele cele mai eterogene coexistă în aşa-numita melodie de dans. Nici vorbă aici de vreo nouă unitate. Elementele gata prezentate pot fi „consumate** eclectic, unul lingă celălalt. Dacă am analiza literatura muzicii de dans moderne, am constata că în cîte o melodie de dans convieţuiesc cîteva frînturi de Ceaikovski, ritmuri preluate din muzica de jaz, alternînd, eventual, cu soluţii ritmice moderne dizolvate în variante dintre cele mai dulcege ale operetelor de sfîrşit de secol. Melodia de dans prelevă din această mixtură partea „consumabilă** pentru omul-kitsch modern. Şi ceea ce la locul său constituia valoare, fie chiar problematică, în melodia de dans se transformă, de regulă, într-un talmeş-balmeş, contribuind astfel la relativismul valorilor, care este o caracteristică generală a kitsch-ului modern. Una din ariile operei *Pescuitorii de perle* de Bizet a fost lansată pe piaţa şlagărelor prelucrată în vals vienez, iar cîntecele populare idiş n-au scăpat nici ele de „şlagărizare“, tot astfel cum nu o dată s-au făcut experienţe similare şi cu cîntecele populare ungare.

Nu trebuie să uităm, desigur, faptul că încercările pot avea un dublu caracter, vizînd şi prelucrarea veridică a unor piese de muzică autentică. Este posibil deci să se stabilească un raport asemănător cu acela al lui Mozart faţă de muzica populară austriacă sau al lui Bartdk faţă de cîntecul popular din Europa centrală şi de est. Fenomenul general este însă altul, şi anume nivelarea valorilor, care, după cunoştinţele noastre,

se realizează cel mai simplu prin abolirea funcţiei valorii locale.

Acelaşi proces poate fi foarte bine urmărit şi în arta plastică. Arta abstractă a luat atitudine principială şi în multe privinţe şi practică împotriva kitsch-ului. în realitate însă s-a produs şi o scădere a nivelului artei abstracte, nu numai ca efect al epigonismului, ci şi din cauză că arta abstractă, informală, nonfigurativă sau suprarealistă, produce adesea opere kitsch. Lupta neobosită a foviştilor pentru înţelegerea culorilor, a poziţiei şi a valorii lor, poziţie adoptată chiar şi de pictori ca Miro, dispare în întregime în kitsch-ul abstract. în momentul cînd pictura devine un simplu articol de consum, culorile se îngrămădesc unele peste altele, potrivit caracterului lor interesant, interesantul constituindu-se în criteriu unic pentru pictură. Toate acestea se întemeiază pe teoria care sună astfel : „Efectul psihologic al culorilor a luat locul obiectelor. Ca şi în cazul muzicii, cu care, la Kandinski, aceste sentimente, aptitudinea sinesteziei, se aflau în cea mai profundă legătură, asemenea simfonii ale culorilor nu sînt interpretabile cu ajutorul cuvintelor. Sinestezia, ca forţă motrice a dorinţei sale absolute de a se exprima, poate fi cu greu estimată. Se pare că aceasta a fost forţa motrice a compoziţiei îndeosebi în prima ei perioadă. Simfoniile culorilor sînt psihologic perceptibile aşa cum au fost concepute. Se poate spune că rădăcinile lor sînt implantate într-o lume romantică a sentimentelor, că sînt manifestări ale momentului ideal al teoriei culorilor a lui Runge. Avîntarea spre infinit a romantismului şi psihologia percepţiei culorii au ieşit în evidentă aici cu pregnanţă. Visul lui Otto Runge despre culorile perceptibile muzical s-a realizat într-o formă cu totul diferită de cea pe care şi-o imaginase el, dar în concordanţă cu teoria sa. Ceea ce postulase Runge în comentariile sale, precum şi în lucrarea sa *Farbenkugel* se află în deplin acord cu principiile de bază formulate de Kandinski în cartea *Ober ilas Geistige in der Kunst,* precum şi cu practica sa ; acord cu atît mai interesant, cu cît este improbabil ca în acea vreme Kandinski să fi

ştiut ceva despre Runge“ [101].

Posibilitatea conţinută în concepţia romantică se realizează în mare măsură atunci cînd arta se transformă într-un simplu articol de consum. Doar o singură condiţie trebuie îndeplinită : să se renunţe la lupta cu culorile, să se aşeze alături culorile stridente şi contrastante, potrivit gustului mediu nemijlocit şi în concordanţă cu valul modei. Pictura abstractă bulevardieră, precum şi acel suprarea- lism bulevardier care frizează limitele pornografiei, deose- bindu-se de pictura pornografică obişnuită cel mult prin aceea că proiectează suprapus trei organe sexuale sau trei sîni, este foarte la modă, iar Breton este nevoit să se delimiteze la fiecare expoziţie suprarealistă de pornografia comună travestită în suprarealism. Ca urmare, kitsch-ul modern devine atît de larg cuprinzător cum nu fusese nicicînd în trecut, cînd se adresa îndeosebi publicului feminin, iar în cadrul lui mai ales fetelor (majoritatea romanelor kitsch erau destinate tinerelor fete), sau ţintea bibliotecile burghezilor relativ înstăriţi.

Trecerea artei abstracte în kisch, respectiv posibilitatea desfăşurării acestui proces, constituie o prezenţă de mai multe decenii. Ca orientare însă ea apare mai ales în pop-art. Bacon şi alţi reprezentanţi ai pop-art-ului încearcă, pe de o parte, să suprime distanţa creată în vremurile moderne între artă şi gustul public de care se plînge estetica, de la Herbert Read şi pînă la Gillo Dorfles ; pe de altă parte, caută să se folosească de toate acele elemente care în arta abstractă indicau ramura cea mai consumabilă a artei aplicate sau a industriei artistice: decorativitatea, reclamele, afişele etc.

Drept urmare, pop-art-ul creează, de astă dată conştient, o sferă în care rezultatele şi posibilităţile artei abstracte pot aluneca spre kitsch, respectiv se pot uşor asocia cu cele mai veritabile reprezentări kitsch. Torentul de lumină cu care pop-art-ul îi inundă din cînd în cînd pe spectatori, vrea să se ia la întrecere cu fluviile de lumină nocturnă ale

metropolelor sau vrea să le fie o oglindă, însă nu a cartierului Bowery, ci a Centrului Rockefeller, nu a East-End-ului, ci a City-ului. Această pretenţie a pop-art-ului, în opoziţie cu op-art-ul de tendinţă predominant artizanală, exprimă totodată şi orientarea lui spre reîmprospătarea nemijlocită a impresiilor care pătrund zilnic în conştiinţa oamenilor. Cu alte cuvinte, pop-art-ul vrea să fie o sinteză a vieţii cotidiene, în speţă o sinteză a percepţiilor vizuale ale vieţii cotidiene din marile oraşe. Prin aceasta el se aseamănă cu op-art-ul de care se distanţează însă prin aceea că nu abstractizează, nu omogenizează impresiile respective în mediul vizualităţii pure, nu le oferă transpuse şi concentrate, ci încearcă să abordeze torentul real de imagini şi informaţii de pe poziţiile unui program cvasinaturalist. Pop-art-ul nu-şi propune să procedeze la selecţia lor, să ofere ceva mai profund şi, prin intermediul vizualităţii, ceva kathartic, ci se opreşte la suprafaţă. El rupe cu tendinţa manifestă a picturii care se iface simţită încă de la *Domnişoarele din Avignon,* şi anume de a purcede la explorarea expresă a esenţei (este o altă întrebare dacă demersul reuşeşte sau nu) şi revine, în ciuda existenţei celor mai moderne maşinării şi posibilităţi de a produce efect, la o concepţie naturalistă. Este indiscutabil că urmărirea popularităţii, pe de o parte, precum şi mijloacele de care se foloseşte, pe de altă parte, îl apropie de kitsch şi, ca un kitsch modern, el reprezintă tocmai tendinţa relativistă a kitsch-ului.

Departe de a fi numai un fenomen kitsch, relativismul are un caracter mult mai general. Nu trebuie să uităm nici o clipă că aici kitsch-ul transpune relativismul devenit loc comun în propriile sale producţii. Reproducem cuvintele lui Auden : „Stephen Dedalus a spus : «Istoria este coşmarul din care trebuie să mă trezesc». Viteza schimbărilor istorice şi neputinţa evidentă a individului de a exercita vreo influentă asupra istoriei colective au dus in literatură la ieşirea din istorie. în loc să urmărească istoria vieţii individului care se naşte, imbătrineşte şi moare, cei mai mulţi romancieri şi nuvelişti moderni, începînd

cu E. A. Poe, îşi concentrează atenţia mai curînd asupra momentelor pasionale atemporale din viaţă, asupra stărilor existenţei. Mi se parc că descopăr în cele mai multe muzici moderne aceeaşi tendinţă, tendinţa de a se crea o muzică de tip static, unde nu există deosebiri izbitoare între început, mijloc şi sfîrşit, o muzică care sună asemenea proto-muzicii primitive. Nu este sarcina mea să-l critic pe compozitorul unei astfel de muzici. Pot spune, totuşi, că el nu va fi niciodată în stare să compună o operă. Dar, poate, nici nu vrea“ [102].

Deşi mărturisirea lui Auden nu se referă la kitsch, el face parte totuşi dintre aceia care sînt în stare să cuprindă cu privirea mişcarea de ansamblu ce ia naştere în artă şi observă interacţiunea între kitsch şi arta autentică. Iată de ce ştie să sugereze că ceea ce în arta autentică pare a fi un fenomen dureros, în kitsch sau chiar în romanul poliţist apare ca ceva care „a pogorît“ din regiunile mai înalte, dar acum nu mai este decît o banalitate fără probleme. Şi tot el scoate în evidenţă că în timpurile moderne anumite produse ale industriei artistice, ca, de pildă, romanele poliţiste, au acelaşi efect ca oricare alt stupefiant.

„Pentru mine, ca şi pentru alţii, lectura istoriilor poliţiste e un stupefiant, la fel ca tutunul sau alcoolul. Simptomele sînt următoarele : întîi, profunzimea adîncirii
— dacă am vreo treabă trebuie să fiu atent ca nu cumva să pun mina pe un roman poliţist, dar dacă am început să-l citesc nu mai pot nici munci, nici dormi pînă nu l-am terminat. în al doilea rind, particularitatea lui constă în aceea că acţiunea trebuie să se desfăşoare după o anumită formulă (mi-ar veni, de pildă, foarte greu să citesc ceva, unde acţiunea nu s-ar desfăşura într-un peisaj englezesc) şi, în sfîrşit, instantaneitatea lui. Uit s/ory-ul de îndată ce am terminat de citit şi nu vreau să-l mai recitesc. Dacă uneori se întimplă să incep să citesc un roman, iar după cîteva pagini îmi dau seama că l-am citit deja, îl pun la o parte. Asemenea reacţii mă conving că
— cel puţin în cazul meu personal — romanul poliţist n-are nimic comun cu arta. Se prea poate

ca analiza s/ory-ului poliţist, adică a unui *story* poliţist pe care îl savurez să arunce lumină nu numai asupra funcţiei magice a romanului poliţist, dar — prin contrast — şi asupra funcţiei artei" [10]".

Proprietatea romanului poliţist de a se face repede uitat, conformismul, sistemul lui de şabloane etc., toate acestea corespund „aşteptării" şi tocmai de aceea devine romanul poliţist uşor de uitat, uşor de depăşit din punct de vedere psihic. în schimb, caracterul său de stupefiant se bazează pe efectul de moment. Kitsch-ul este, de asemenea, un stupefiant, dar cu un efect prelungit, chiar şi în forma sa modernă, relativistă. Iar relativismul caracteristic — în artă ca şi în gîndirea comună — lumii burgheze moderne se transpune nemijlocit şi în kitsch. Singur romanul poliţist de factură clasică a fost scutit sau aproape scutit de contaminare ; în dezvoltarea lui, abia în ultimul timp a început să-şi facă Ioc apoteoza asasinilor şi a altor criminali, ceea ce denotă însă că şi romanul poliţist începe să fie pătruns de relativismul menţionat. (Eroul romanului poliţist de tip clasic este, în general, detectivul — Sherlock Holmes, Poirot etc. — şi nu asasinul, aşa cum nu o dată se întîmplă în noile variante ale genului.)

Trecerile sînt aici, desigur, foarte interesante. în romanele poliţiste ale lui Conan Doyle şi Agatha Christic detectivul este — cu puţine excepţii — nu numai eroul acţiunii, ci şi eroul logicii. Cînd însă romanul poliţist se transformă în kitsch şi se amestecă cu kitsch-ul, detectivul devine nu numai eroul logicii, al logicii criminalistice sau al dreptului, al psihologiei criminalistice, dar totodată şi un excelent duelgiu, un bărbat cu pumni de fier, curajos etc., ba chiar bărbatul ideal. Lucrări ca serialul lui Leslie Charteris *The Saint* (Sfîntul) demonstrează, în mod grăitor, cum poate fi realizat un conglomerat al motivelor originale ale romanului poliţist, existente deja la Poe, şi al kitsch-ului, sub semnul creării unui nou erou cel puţin tot atît de kitsch, ca şi eroii kitsch-urilor din secolul trecut, dar ignorînd obstacolele, normele etc., de care eroii romanelor poliţiste de odinioară trebuiau să ţină seama. Kitsch-ul, aşa cum se poate

observa, urmează cu o întîrziere de cîteva decenii tot ceea ce a asimilat deja gîndirea comună. De fapt, aici este vorba de două feno- mcne. Primul este scăderea de valoare a unor formule devenite banale, ceea ce nu poate fi evitat de nici un curent. Dacă ne referim, de pildă, la existenţialism şi la expresia lui literară, observăm că existenţialismul a dobîndit în arta lui Camus sau Sartre o formă adecvată şi din punct de vedere literar. Dar nici nu poate fi vorba ca în *Bulevardul* lui Sabatier, de pildă, zugrăvirea artistică să atingă măcar de departe nivelul celor mai eminenţi creatori literari ai existenţialismului. La Sabatier este încă numai epigonism, ceea ce la Sagan va fi mai tîrziu în întregime kitsch.

Cel de-al doilea fenomen este acela că în anumite creaţii iniţial artistice sau cel puţin executate cu gust de industria artistică sînt introduse de dragul valorificării lor corespunzătoare şi elemente kitsch. Cel mai concludent exemplu ni-l oferă *Podul de pe rîul Kwai,* ecranizare a romanului lui Pierre Boulle, una dintre numeroasele sala ecranizări americane. Tema filmului nu indică prin nimic kitsch-ul ; dimpotrivă, relevă un conflict dintre cele mai interesante care pot apărea în viaţa prizonierilor de război. Un ofiţer englez, inginer constructor, aflat în captivitate, construieşte un pod şi, din interese tactice, podul trebuie aruncat în aer de grupul constructorilor. Zugrăvirea artistică în multe privinţe remarcabilă a conflictului conţine însă intercalate elemente de kitsch, cum ar fi călătoria ofiţerilor englezi, frumuseţea exotică a regiunii tropicale, condimentată de zîmbetul tinerelor malaeze.

Ambele fenomene dovedesc marea capacitate de adaptare a kitsch-ului la cele mai diferite situaţii, inclusiv la situaţii moderne, de afirmare necondiţionată, graţie maleabili taţii, a propriului său caracter. De aceea kitsch-ul poate fi prins în flagrant delict nu numai în forma sa biedermeyer, ci şi ataşat la lumea formelor celor mai modeme.

Varietatea kitsch-ului, comună diverselor produse ale industriei artistice, se regăseşte şi în viaţa de toate zilele, în lumea obiectelor de

folosinţă cotidiană. Am enumerat deja cîteva dintre fenomenele care se datorează repro- ductibilităţii şi stereotipiei obiectelor de artizanat. Este totuşi interesant cît de modem consideră unii utilizarea stereotipiilor care apar în diferitele reviste ilustrate, magazine etc. Spre deosebire de mobilierul stil biedermeyer, expresie a principiului *„my home is my castle“* (căminul meu este cetatea mea), acum obiectele vieţii cotidiene par să sugereze că principiul şi-a pierdut valabilitatea adevărată, cetate a omului fiind lumea întreagă.

Concluzia este însă tot atît de falsă şi de exterioară ca vechiul principiu filistin. Totuşi ea poartă răspunderea pentru umplerea apartamentelor mobilate kitsch cu tot felul de elemente decorative, bibelouri moderne, stampe, obiecte, reproduceri, mărfuri de bazar etc., provenite din toate colţurile lumii. O mică Acropole pe masă şi un Hercule de Farnese în miniatură aşezat pe combina muzicală fac şi ele parte din această lume modernă a bibclourilor, la fel ca şi copiile după *Venerele* şi zeiţele fertilităţii picturii primitive sau imitaţiile măştilor pieilor roşii de prin părţile Amazonului etc. Totul într-un amestec pestriţ cu poze ale Sophiei Loren sau cu reproduceri în miniatură de imagini-cadru de Antonioni.

Năzuinţa îndreptată spre luarea în posesie a lumii este, fireşte, justificată şi s-ar bucura în sine şi de simpatia noastră dacă puzderia de ustensile, obiecte uşor accesibile, de vînzare în orice bazar n-ar fi îngrămădite fără noimă, fără vreo ordine logică subiectivă sau obiectivă. Această devorare a lumii, foarte la modă astăzi, este o mărturie că, potrivit acestei mode, cultura universală poate fi consumată şi digerată şi în starea ci de haos total la fel de bine, după cum unui om cu stomacul sănătos nu-i face rău dacă serveşte prăjitura înainte de masă sau chiar dacă încurcă complet felurile la un ospăţ.

In ultimă analiză deci, originea varietăţii kitsch-ului trebuie căutată în societatea modernă de consum : această lume a consumatorilor creează nenumăratele varietăţi şi posibilităţi ale kitsch-ului. Ea relativizează valorile şi dă naştere kitsch-ului

relativist. Diferitele forme ale kitsch-ului sînt şi rămîn, fireşte, fenomene ale vieţii, dar cuprind şi domeniul industriei artistice. Nu rareori însă se face auzită şi critica lor. Poate nicăieri altundeva nu sînt parodiate cu atîta ascuţime fenomenele de viaţă ale kitsch- ului modern ca în literatura americană. Este suficient să amintim de lucrarea *Casa mea ia foc* de William Styron, în care Mason Flagg povesteşte o mulţime de istorii kitsch despre sine şi despre aventurile sale de război, despre care ulterior se află că sînt, pînă la una, nişte minciuni sfruntate. Istorioarele se suprapun de minune cu starea de spirit şi modul de viaţă capitalist modern, cu obiceiurile etc. ale producătorului de filme milionar Mason Flagg şi caracterizează foarte bine cum poate fi completată o conduită de viaţă kitsch modernă cu o lume de poveşti de semn contrar, dar de asemenea kitsch, pe care Mason caută s-o creeze în jurul său. Kitsch-ul apare aici ca un fapt de viaţă satirizat, caracterizînd totodată şi personajul.

O atitudine anti-kitsch similară se manifestă în romanul *Ilerzog* de Saul Bellow. Sînt zugrăvite aici la modul caricatural nu numai neputinţa eroului principal, ci şi visele sale sentimentale kitsch. Herzog vrea să scrie într-una scrisori diferitelor personalităţi, cu ajutorul cărora ar dori să mîntuiască lumea, cel puţin într-un caz sau altul. Dar nu reuşeşte niciodată să aştearnă pe hîrtie decît prima frază a epistolei.

Lupta împotriva kitsch-ului vieţii ocupă, în genere, un loc central în literatura americană contemporană. Aceasta formează în parte conţinutul pieselor lui Albee, precum şi mesajul romanului *Capcana lui 22* de Joseph Heller. In sprijinul afirmaţiei de mai sus ne-am permite să evocăm un episod în care bravul colonel Cargill încearcă să-i convingă pe ostaşi să participe la spectacolul oferit de teatrul de campanie.

Colonelul Cargill, mîna dreaptă a generalului Peckem, era un bărbat voinic, roşu Ia faţă, înainte de război un agent de bursă agil, necruţător, dîrz.

Fusese un foarte prost agent de bursă. Colonelul Cargill a fost un agent de bursă cu o asemenea reputaţie incit era adesea solicitat de anumite firme, care din motive de impunere voiau cu aviditate să piardă. De-a lungul şi de-a latul întregii lumi civilizate, de la Battery Park pînă la Fulton-Street, era cunoscut ca omul pe care se poate conta sigur în materie de reducere de impozite. Avea preţuri ridicate, căci falimentul nu se obţinea totdeauna cu uşurinţă...

— Soldaţi —, începu colonelul Cargill în compania lui Yossarian, făcînd pauze cîntărite cu grijă. — Sînteţi ofiţeri americani. Nu există încă în lume o armată ai cărei ofiţeri ar mai putea afirma aşa ceva despre ei înşişi. Reflectaţi asupra acestei chestiuni.

Plutonierul Nigbt reflecta, apoi îl lămuri politicos pe colonelul Cargill că şi-a adresat cuvintele efectivului de soldaţi şi că ofiţerii se află în aripa cealaltă a companiei, unde este aşteptat. Colonelul Cargill îi mulţumi scurt, după care trecu prin sector cu o ardentă automulţumire...

— Soldaţi — îşi începu cuvîntarea adresată ofiţerilor, făcînd pauze cîntărite cu grijă. — Sînteţi ofiţeri americani. Nu există încă în lume o armată ai cărei ofiţeri ar mai putea afirma aşa ceva despre ei înşişi. Reflectaţi asupra acestei chestiuni. Aşteptă un minut, dîndu-le timp să reflecteze. — Aceşti oameni sînt oaspeţii d-voastră ! — Răcni deodată. — Au călătorit cale de peste trei mii de mile pentru a vă distra. Ce vor simţi ei dacă nu se va duce nimeni să-i vadă ? Ce se va întâmpla cu morala lor ? Oameni, asta n-am supt-o din c. . . meu. Iar fata care astă seară vrea să vă cînte la acordeon e destul de bătrînă pentru a vă putea fi mamă. Ce aţi simţi d-voastră dacă propria d-voastră mamă ar călători trei mii de mile pentru a cînta la acordeon în faţa unei unităţi şi nimeni n-ar vrea s-o asculte ? Ce ar simţi puştiul a cărui mamă e cea cu acordeonul cînd se va face om mare şi va afla despre toate astea ? Cunoaştem cu toţii răspunsul la această întrebare. Dar de aceea să nu

mă înţelegeţi greşit, oameni buni. Frecventarea teatrului este, bineînţeles, benevolă. Eu aş fi ultimul colonel din lume care ar da ordin să vă duceţi la spectacolul teatrului de campanie şi să petreceţi o seară plăcută, dar cer ca toţi aceia dintre voi care nu sînteţi destul de bolnavi spre a vă interna la spital să plecaţi deîndată la spectacolul teatrului de campanie şi să vă distraţi bine. Acesta e ordinul. Am terminat'[1].

Descrierea lui Heller este foarte instructivă, deoarece ne arată cum se interconectează între ele diferitele specii de kitsch şi cum devin părţi ale sistemului de argumente ale puterii. Din arsenalul ei fac parte apelul la conştiinţă, şi anume la conştiinţa naţională, referirea la mama obosită, dar şi trecerea bruscă, printr-un viraj complet, a sistemului de argumente în ordine. Această funcţie a kitsch-ului, despre care am mai vorbit şi în legătură cu fascismul, reînvie în condiţiile actuale ale capitalismului. Pseudodocumentaţie şi pseudomotivare, un pseudosistem de argumente în scopul de a determina să se facă ceea ce este ori necesar, ori pur şi simplu ordinul puterii.

Şi astfel am ajuns la adevărata funcţie a kitsch-ului modern. Relativismul său de conţinut favorizează maleabi- litatea, aceasta la rîndul ei — variabilitatea sa relativă, dar utilizarea lui adevărată şi ultimă, morala şi rezultatul lui final sînt întotdeauna impunerea şi acceptarea situaţiei sociale date — cel mult bombăneală din cauza situaţiei, după aceea însă consolidarea acesteia.

In consecinţă, şi kitsch-ul modern, asemenea celui vechi, nu este decît o simplă pseudoargumentare, adică o formă iluzorie, numai că de astă dată este o formă iluzorie a însuşirii lumii în întregul ei. Şi în ultimă instanţă, tocmai prin aceasta se deosebeşte kitsch-ul din punctul de vedere al conţinutului de procesul lui de dezvoltare anterioară. Kitsch-ul mai vechi a exploatat cerinţa reală a însuşirii unei culturi noi, oferind în locul ei o pseudo- însuşire accelerată, „la minut". Acesta era valabil pentru cultura urbană, din care cauză kitsch-ul dobîndea un caracter întrucîtva local

patriotic. Incepînd cu *Budapesta, Budapesta, ce minunată eşti* şi pînă la slăvirea epocii victoriene, caracterul îngust local patriotic al kitsch-ului fusese tulburat cel mult de exotism. O situaţie cu totul nouă s-a creat însă în zilele noastre, cînd kitsch-ul a devenit adept şi propagator al unui cosmopolitism notoriu al formei de viaţă americane. Azi, în epoca istoriei universale propriu-zise, cînd caracterul istoric universal se face direct simţit datorită, pe de o parte, dezvoltării mijloacelor de comunicaţie, iar pe de altă parte, ca urmare a „comprimării" distanţelor, se naşte cerinţa umană firească pentru însuşirea lumii şi depăşirea limitelor patriotismului local. Gustul pentru reviste ilustrate şi gustul kitsch nu mai poate fi local patriotic, ci nutreşte iluzia că această lume poate fi foarte uşor şi simplu însuşită de oricine, căci industria modernă o serveşte oricui sub formă de bun de consum. Lumea este, aşadar, nu numai accesibilă la preţ scăzut, ci de asemenea şi consumabilă.

ÎMPOTRIVA KITSCH-ULUI

Dacă reflectăm asupra celor spuse pînă aici, apare in mod clar că, în general, kitsch-ul este un sprijin al conservatismului, în special în lumea manipulativă. De unde rezultă că luarea de atitudine împotriva kitsch-ului este de un interes social imediat pentru orice societate progresistă. Lupta pentru progresul social şi lupta împotriva kitsch-ului formează un tot indivizibil. în felul lui, avangardismul luptă de asemenea împotriva kitsch-ului, dar această luptă generează şi un efect social invers, şi anume că între timp el se rupe complet de gustul comun, de cerinţele pozitive ale maselor

populare. De aceea, oricît de eficace ar fi în manifestările sale parodistice particulare, în cele din urmă acţiunea lui împotriva kitsch-ului nu este eficientă, şi asta în prunul rînd nu pentru că cititorii şi admiratorii lui James Bond nu se vor adresa lui Beckett, ci înainte de toate din cauză că avangardismul se îndepărtează mult de cerinţele afective şi intelectuale normale ale oamenilor, avînd în vedere numai publicul rafinat.

Obiectivul luptei împotriva kitsch-ului trebuie să-l formeze, aşadar, în primul rînd nu operele kitsch, ci condiţiile sociale ale kitsch-ului. Aceasta este, desigur, o chestiune socială, o problemă politică a cărei soluţionare nu o poate da decît însăşi istoria. întrucît însă istoria creează, de pildă, în socialism, condiţii sociale favorabile pentru a declanşa la un moment dat ofensiva anti-kitsch, lupta trebuie angajată şi atunci în primul rînd în planul vieţii cotidiene şi nu într-unul general estetic. Ceea ce implică înainte de toate obligaţia de a se recunoaşte caracterul amorf, maleabil, adaptabil, inventiv, virulent al kitsch- ului. Am avut deja prilejul să vorbim despre capacitatea generală de acomodare a kitsch-ului. Or, maleabilitatea lui generală ca gen, ca lume a sentimentelor, ca idei etc. înseamnă totodată şi o maleabilitate politică, adică posibilitatea de a se folosi personajele îndrăgite şi devenite populare prin intermediul kitsch-ului în interesele diverselor tendinţe politice, printre care şi tendinţe dintre cele mai reacţionare.

Un exemplu cît se poate de simplu ni-l oferă aşa-numi- tele *comics-uri.* Despre Anny, mica orfană *(Little Orphan Anny),* şi Gasoline Alley s-au fabricat, după cum constată doi autori englezi, nişte romane-imagini exploatate politiceşte cu mult succes la timpul potrivit. „Longevitatea unor personaje ca Little Orphan Anny şi Gasoline Alley se explică prin permanenta lor adaptare la visurile sau la coşmarurile americane în perpetuă schimbare. Anny a luat atitudine împotriva New Deal-ului, apoi împotriva Coloanei a Cincea, după aceea împotriva pericolului comunist care

ameninţa valorile americane, iar în prezent este folosită împotriva tinerilor cu plete lungi şi a intelectualilor radicali cu un elan care face din ea totdeauna o Jeanne d'Arc a drepturilor americane" [104].

Se constată în continuare că *„comics-ul* a influenţat şi arta serioasă, mai cu seamă lucrările unor artişti-pop ca Lichtenstein şi Warhol ; el a exercitat influenţă şi asupra filmului, în special în Franţa ; a propagat activ în lumea întreagă modul de viaţă american" [105]. Ceea ce conferă coznics-ului, care nu este în mod necesar kitsch, deoarece la început era adesea o glumă de clown multiplicată, un efect, o însemnătate socială atît de directă, o tendenţiozitate politică atît de marcată este funcţia sa de mesager al kitschului, ceea ce dovedeşte seriozitatea sarcinii combaterii kitsch-ului, căci cu ajutorul lui pot fi prefigurate, ba chiar dictate anumite curente politice, în timp ce prin arta adevărată omul poate obţine cel mult o orientare indirectă, fiind în stare să se confrunte în mod individual cu problemele, cu alternativele şi deschizîndu-i-se posibilităţi de adoptare a unor decizii de ordin afectiv, intelectuale sau volitive. Vedem deci, pe de o parte, dirijare directă, tendenţiozitate brutală, iar de altă parte un apel la personalitatea, la statutul de fiinţă gînditoare, la responsabilitatea subiectivă a omului.

Din punct de vedere social deci, numai desăvîrşirea autonomiei umane, respectiv posibilitatea acestei desăvîr- şiri poate submina dominaţia şi influenţa kitsch-ului. Dacă vrem însă să pornim o campanie împotriva lui, nu este suficient să luăm în considerare numai latura estetică a acestei autonomii. Este vorba aici în primul rînd despre următorul fapt : după cum kitsch-ul constituie un fenomen negativ care penetrează şi străbate sub toate aspectele fiinţa umană, la fel inversul lui, autonomia, este un fenomen pozitiv integrator al omului în ansamblul lui. Incepînd deci cu democratismul politic, continuînd cu cel administrativ, cu întreaga atmosferă a vieţii publice, cu publicistica, cu comunicaţiile de masă, cu atitudinea faţă de anumite evenimente ale vieţii

particulare şi publice şi pînă la posibilităţile de continuare a studiilor, la rotaţia socială etc., rezolvarea sau insolubilitatea oricărei probleme poate acţiona în direcţia sau împotriva kitsch- ului. Cu alte cuvinte, în lupta împotriva kitsch-ului nu se poate recomanda nici un fel de metodă universal valabilă, cu atît mai mult un elixir miraculos, deoarece succesul depinde de un foarte mare număr de factori.

Unul dintre personajele lui Dos Passos declară, potrivit unuia dintre comentatorii americani, că, „într-un anumit sens, în lumea modernă, fiecare om e un soldat, adică trăim într-o epocă în care vitalitatea decade, iar fecunditatea, productivitatea sînt privite chiar ca nişte proprietăţi anacronice, demne de dispreţ sau par cel puţin suspecte în ochii scriitorului. N-a existat însă nici o epocă în care energiile creatoare şi abundenţa lor să fi fost privite cu atîta ironie ca în epoca al cărei motiv era «nu prea excesiva damnaţiune» a lui Hemingway, o epocă în care vivacitatea este calificată drept vulgară, cum s-a întîmplat, de pildă, în cercurile literare germane după primul război mondial” [,M].

Am adăuga la cele de mai sus că eroul lui Dos Passos din romanul *Chosen Counlry* spune textual următoarele : „Am o teorie despre soldat şi tîrfă... războiul şi vremurile proaste sînt acelea în care ei sînt în floare. în vremurile bune lîncezesc, adormiţi, în societate ca viermele de mătase în coconul său. Căldura soarelui războiului îi trezeşte la viaţă... Alte soiuri de oameni care trăiesc în lume construiesc catedrale, educă familii, fac pîine şi şampanie, ţes îmbrăcăminte şi cultivă legume. Soldatul şi tîrfa distrug. Soldatul distruge viaţa, tîrfa distruge dragostea. Există in amîndoi o atracţie reciprocă profundă".

Ceea ce Dos Passos descoperă aici nu este numai un aforism reuşit sau un fenomen superficial, ci aruncă lumină şi asupra problemei noastre de adineauri. Există epoci favorabile soldaţilor şi tîrfelor şi există alte epoci care nu le sînt favorabile. Şi lucrurile stau aşa nu numai în ceea

ce priveşte războiul şi vremurile de restrişte, soldaţii şi tîrfele, dar şi în privinţa kitsch-ului, căci, dacă soldatul distruge viaţa, tîrfa dragostea, atunci kitsch-ul distruge umanul, autonomia umană. El deserveşte lumea soldatului şi a tîrfei. Fiindcă soldatul e soldat cînd nu are autonomie. Tîrfa este tîrfă cînd nu are autonomie. La momentul potrivit soldatul trebuie să tragă asupra oricui, iar prostituata să se culce cu oricine. Kitsch-ul educă soldaţii şi prostituatele. Acesta este unul dintre sensurile celor spuse despre interdependenţa dintre kitsch şi fascism, şi în acelaşi timp şi unul dintre sensurile generale ale luptei împotriva kitsch-ului, care îi cheamă pe oameni să nu se comporte, să nu trăiască şi să nu gîndească asemenea soldaţilor şi tîrfelor.

Dar orice campanie anti-kitsch care nu se sprijină pe o mişcare socială de orientare pozitivă este complet falsă şi este kitsch. Este ca şi unul dintre eroii lui Cehov, care după ce face o vizită unei fete dintr-un bordel, îi (inc o fulminantă predică moralizatoare, arătîndu-i cît de nepotrivit este modul ei de viaţă.

O excepţională demascare a caracterului kitsch al oricăror încercări asemănătoare ne dă Bălint Gyorgy în legătură cu poetul M£cs Lâszld. „«Diplomaţii, ticăloşii, au masacrat timp de cinci ani frumoasele roade ale pîn- tecelor», scrie el într-un loc şi formulează imediat un program, indică singurul remediu eficace împotriva distrugerilor imperialiste :

«Cît cobza-mi cu dulce glas drege-n
vers cuvîntul: Altoiesc trandafiri în
trunchi sălbatic, să fie mai frumos
pămîntul».

După cum vedem, acest poet modem nu se dă înapoi nici de la cele mai radicale, mai revoluţionare metode cînd este vorba despre fericirea omenirii.

Atitudinea însăşi explică popularitatea lui, mai ales în cercurile protipendadei, unde întotdeauna s-au bucurat de preţuire şi apreciere mieii care —

aşa cum scria Marx — ar vrea să pară lupi“ [107].

Dar aici nu numai pseudosoluţia este kitsch, ci întreaga concepţie, căci metaforele în poezia lui Mics Lâszlo n-au alt scop decît să recomande soluţii împotriva tendinţei progresiste a mişcării sociale sau cel puţin independent de ea. El caută să prezinte soluţia subiectivă idilică şi impasibilă drept o soluţie obiectivă. Cu un fel de stoicism idilic vrea el să rezolve problemele de o stringentă realitate.

Orice luptă împotriva kitsch-ului care, ce-i drept, semnalează problemele, dar nu poate apela în acelaşi timp la un material de viaţă existent capabil să ofere o soluţie, este o pseudosoluţie şi, în consecinţă, ea însăşi kitsch. Chiar dacă emite pretenţia unui stil anti-kitsch. Chiar dacă încearcă să calomnieze kitsch-ul. Asistăm la o compromitere a kitsch-ului prin kitsch-ul însuşi, ceea ce constituie, poate, cel mai mare pericol al poziţiei anti-kitsch amintite. Se ştie că şi dracul este exorcizat adesea cu ajutorul lui Belzebut, dar prin asta el nu încetează să fie drac. (Am vorbit deja despre răbufnirile împotriva kitsch- ului din chiar interiorul lui, ceea ce face de asemenea parte din categoria amintită de manifestări.) Dar aceasta încă nu este totul.

Din punct de vedere estetic lucrul cel mai important este că, pe de o parte, kitsch-ul zugrăveşte realitatea, iar pe de altă parte, el nu poate opune acestei realităţi decît o simplă dorinţă. De aici caracterul său cicălitor şi necontenitele regrete. Kitsch-ul este capabil să înşire negativităţile realităţii, este însă incapabil să apeleze la vreun tip de mişcare — fie ea din sfera gîndirii sau a afectivităţii, a concepţiei sau a atitudinii — care să orienteze obiectiv în direcţia progresului. în kitsch, negativitatea reprezintă realitatea, iar progresul se reduce la dimensiunile unei simple dorinţe. Cît de real este, deja cu mult înaintea apariţiei kitsch-ului, tipul care serveşte drept model pentru metoda de creaţie a kitsch-ului reiese limpede dintr-o caracterizare din *Logodnicii* lui Manzoni.

rDonna Prassede era o doamnă de viţă mare, în

vîrstă, foarte doritoare să facă bine, lucrul cel mai cinstit pe care îl poate face un om, dar care, din nefericire, poate şi dăuna, ca atîtea altele. Ca să faci binele, trebuie să-l cunoşti şi noi nu-l putem cunoaşte decît ca şi pe celelalte lucruri, adică prin simţuri, conducîndu-ne după propria noastră judecată şi după ideile noastre care se în- tîmplă adesea să fie greşite. Donna Prassede se purta cu ideile sale cum se spune că trebuie să te porţi cu prietenii, adică avea puţine idei, dar ţinea la ele cu sfinţenie. Şi printre ele, deşi erau puţine, se găseau, din nenorocire, şi unele greşite, şi acestea erau tocmai cele la care ţinea mai mult.

I se întîmpla, prin urmare, sau să socoată drept faptă bună ceea ce în realitate nu era, sau să folosească mijloace care puteau duce mai degrabă la un rezultat contrariu decît cel aşteptat de ea sau să considere îngăduite mijloace care de fapt nu erau, aceasta datorită unei convingeri greşite că cel care-şi face mai mult decît datoria poate face mai mult decît are dreptul să facă. Aşa că uneori vedea lucrurile altfel de cum erau, alteori nu le vedea de loc...“.

Tipul acesta filantrop şi milostiv, ataşat atît de mult propriului său sistem sărăcăcios de noţiuni, înoît devine sclavul lui, constituie, de fapt, modelul oricărei logici reduse, al gîndirii kitsch. Să nu uităm însă că în centrul modelului sc găseşte, în opoziţie cu mişcarea reală, un sistem de noţiuni elaborat de pe poziţii cu totul subiective şi ca atare predilect, în care pot fi prezente şi idei cinstite, dar ele n-au nici o legătură autentică cu realitatea, la fel ca şi ideile mai puţin cinstite. Iar faptul că printre aceste idei se mai strecoară şi vreuna îndreptată în mod superficial împotriva kitsch-ului sau chiar împotriva capitalismului nu schimbă întru nimic esenţa şi conexiunile sociale ale kitsch-ului.

După ce am văzut că în anumite împrejurări adversitatea faţă de kitsch, adică anti-kitsch-ul, se poate îh- cărca de un conţinut kitsch identic cu acela pe care îşi închipuie că-l combate, să revenim acum, de astă dată însă la un nivel superior, la problema autonomiei.

Cînd Riesman a creat cele două tipuri

fundamentale ale personalităţii, tipul omului dirijat din afară şi, respectiv din interior, în aparenţă el n-a făcut altceva decît să transpună într-un limbaj sociologic dualitatea tipurilor psihice ale introvertitului şi extravertitului formulată de Jung. în realitate însă, ideea lui Riesman reprezintă mai mult. Mai mult în sensul că prin conceptul dirijării din afară el a încercat să circumscrie suprimarea autonomiei, renunţarea la ea în societatea manipulativă modernă, dar prin aceasta el a descris, aşa cum am văzut, condiţia kitsch-ului. Tipul opus, omul dirijat din interior, nu este însă satisfăcător, deoarece dirijabilitatea interioară nu este doar o problemă individuală, căci poate duce, pe de o parte, la atomizare, adică la individul izolat, iar pe de altă parte la lumea dorinţelor şi a suspinelor, care constituie de asemenea un teren al kitsch-ului. Poate duce, cu alte cuvinte, Ia fixarea avangardistă a atomizării, respectiv la ridicarea unei punţi a dorinţelor şi suspinelor între realitate şi lumea viselor.

Se pare deci că în societatea capitalistă modernă lupta împotriva kitsch-ului este nu numai grea, dar în general lipsită de perspective şi de teren. Dar aceasta este doar o aparenţă. Nu numai fiindcă există o mişcare obiectivă de mase împotriva kitsch-ului, chiar dacă conţine şi unele elemente kitsch. Ea apare şi în viaţa spirituală, de exemplu în diferitele domenii ale filozofiei şi artei. Şi ar fi o greşeală dacă prin inconsecvenţa acestei mişcări am conchide asupra absenţei mişcării însăşi. Oricît de problematic ar fi, de pildă, existenţialismul lui Sartre, opoziţia lui faţă de neopozitivism, înclinaţia spre înţelegerea istoriei etc. sînt momente care acţionează şi în societatea capitalistă împotriva kitsch-ului. Un alt element component al mişcării amintite îl formează şi literatura realistă a secolului al XX-lea, iar în sînul ei o pondere deosebită ocupă realismul american, de la O’Neill pînă la Styron, care ajunge la discreditarea sentimentului şi lumii kitsch nu numai ca dorinţă, ci, am putea spune, ca rezultat al atitudinii obiective şi al lumii de idei a omului de rînd

american şi apelînd tocmai la el.

Dar dincolo de cele arătate, împotriva kitsch-ului acţionează în mod obiectiv orice creaţie filozofică, sociologică, estetică etc., care într-o formă oarecare, se leagă de curentele progresiste. Şi trebuie să remarcăm aici că aceasta este nu numai şi nu în primul rînd o problemă politică. In cele din urmă, ea devine, fireşte, o problemă politică. Dar o analiză corespunzătoare a unei noi tendinţe a gustului, şlefuirea lui, orice expresie diferenţiată sau analiza lumii afective, noutăţile de formă sau de gen care propulsează continuitatea, direcţia dezvoltării istorice etc. etc., toate acestea pot contribui la lichidarea elementelor conservatoare, printre ele şi a kitsch-ului. Mai mult chiar, într-un anumit sens, secolul al XX-lea inversează tocmai în planul ideilor, al intelectului, al filozofiei problemele de aşa manieră, încît ele devin nefavorabile kitsch-ului.

în legătură cu cele de mai sus, am vrea să cităm un singur exemplu, şi anume *Procesul* de Kafka. în timp ce toate romanele poliţiste postulează săvîrşirea crimei şi rămîne o singură problemă : cine-i asasinul, Kafka inversează lucrurile. Pentru el este limpede cine-i vinovatul. întrebarea este : există crimă ? De fapt, întrebarea nici nu se pune. Nu există crimă. Soluţia-standard sugerează că pentru o anumită crimă, care întotdeauna există, trebuie căutat făptaşul. La Kafka, dimpotrivă, pentru crima inexistentă trebuie găsit motivul inexistent. In felul acesta el întoarce pe dos în planul gîndirii ceea ce este conservator, caracteristic unui mod de gîndire superficial.

Gîndirea superficială, potrivit eminentului filozof iluminist francez Fontenelle, nu cercetează tocmai ceea ce trebuie cercetat în primul rînd. într-adevăr, Fontenelle susţine : dacă vrei să cercetezi cauza unui lucru, întîi cercetează dacă el există, căci aşa vei evita ridicolul de a găsi cauza unui lucru care nici nu există. Ei bine, dacă în legătură cu ceva se poate afirma ceea ce Hamlet remarcă în legătură cu una din propriile sale meditaţii : „era cîndva un paradox acesta, dar timpurile de azi l-au atestat",

apoi acel ceva este tocmai maxima lui Fontenelle. Ca o soluţie de zugrăvire artistică, soluţia lui Kafka a luat naştere dintr-un astfel de material de viaţă. în schimb, este absolut cert că gîndirea kitsch, cu logica sa redusă (la care ne-am referit în mai multe rînduri), operează reducerea nu în direcţia cercetării existenţei, ci a cauzelor, şi invers, de cealaltă parte se mulţumeşte cu aflarea cauzelor.

De aceea demascarea kitsch-ului poate fi tot atît de multilaterală cît este de adaptabil kitsch-ul însuşi. E suficient să alăturăm demascării kafkienc a kitsch-ului pe aceea a lui Ady în poezia *Kezdenek nyakukba venni* (Ne iau în cîrcă). Plin de ironie, Ady scrie :

„Trăiască cei ce nu vor să mă înţeleagă,
Ura, ura.
Care nu întreabă niciodată. De lainicul de ce, să trăiască. Persoana-mi nimic pentru ei nu înseamnă,
Sufletul meu pribeag, mă iartă".

Cele două forme principale de manifestare a ideii — pe de o parte, punerea între paranteze a realităţii şi apoi căutarea unei chei pentru descifrarea unei pseudo- realităţi, iar pe de altă parte acceptarea superficială a realităţii şi abandonarea căutării răspunsurilor la secretele de ce-urilor — se completează parcă reciproc în kitsch.

Polemica împotriva kitsch-ului, împotriva viziunii kitsch străbate întreaga operă a lui Bartok. Să ne gîndim numai la faptul că la sfîrşitul operei prinţul Barbă-Al- bastră începe să o îmbrace pe Iudita, noua sa iubită, în fel de fel de lucruri scumpe, şi în acel moment Iudita încetează de a mai fi o femeie vie. Ea îi strigă lui Barbă-Albastră :

Vai, nu visa, Barbă-Albastră, Sînt o
biată femeie vie“.

Dar podoabele o acoperă, iar cînd i se pune coroana, diademele, brăţările, catifeaua etc. (adică toate lucrurile pe care kitsch-ul le agaţă cu plăcere

pe om), femeia înţepeneşte moartă, alăturîndu-se astfel celor anterioare, care, de asemenea, nu mai trăiesc decît ca nişte imagini de vis. Aceeaşi critică a kitsch-ului apare şi atunci cînd în genul atît de facil şi distractiv al *Divertimenlo-u|u|* aproape din primul moment Bartok dezbate, pe planul reflectării afective, problemele destinului, şi anume ale destinului în viaţa modernă. Iată în ce sens amuză la Bartâk genul distractiv.

Ajunşi aici, ne găsim însă în faţa unei noi probleme ce pare să ocupe un loc central în lupta împotriva kitsch-ului. într-o epocă în care realitatea este literalmente inundată de viziunea şi de produsele de serie kitsch, este firesc ca marile creaţii ale spiritului uman să polemizeze, direct sau indirect, şi cu kitsch-ul. Cît de directă este polemica, aceasta o determină situaţia istorică, alegerea temei etc. Am văzut deja că o asemenea polemică viguroasă există la tînărul Thomas Mann. Şi exemple similare s-ar putea cita din cele mai variate domenii ale artelor, căci producţia cehoslovacă *Domnul milionar s-a îndrăgostit* este tot o parodie la adresa kitsch-ului, la fel ca *Bulevardul soarelui,* o parodie a kitsch-ului legat de cultul vedetelor de cinema. Majoritatea filmelor lui Chaplin au de asemenea şi un astfel de conţinut. Intrucît spaţiul nu ne permite prezentarea detaliată a aspectului menţionat, am vrea să relevăm doar un singur element, fără de care nici accelerarea condiţiilor sociale favorabile nu este de conceput, nici lupta artei autentice împotriva kitsch-ului nu poate fi aşezată pe o bază mai largă.

Este vorba, în speţă, de faptul că trebuie să renunţăm la viziunea anticapitalistă naiv-romantică. Trebuie să ne obişnuim cu ideea că există artizant şi industrie artistică nu numai în formele lor vechi, ci şi în nenumăratele forme ale noii industrii distractive. La fel există o proiectare industrială pentru articole de consum, obiecte de interior şi construcţii. Ar fi foarte greşit să condamnăm în mod sumar această industrie ca industrie de masă, căci astfel am putea ajunge la o concepţie îndreptată împotriva maselor. Ceea ce ne interesează însă nu este întrebarea dacă toate

acestea există şi trebuie oare să existe, ci în primul rînd direcţia în care evoluează fenomenul real existent : spre kitsch sau spre artă ? în lucrarea sa *Specificul esteticului,* Georg Lukăcs a indicat drept categorie centrală a acestei sfere plăcutul. Indicaţia conţine deja recomandarea expresă de a despărţi activitatea distractivă, legată de trebuinţele cotidiene — fie ele directe sau derivate — de activitatea artistică ka- thartică.

Numai că între cele două genuri de activităţi există o relaţie tocmai inversă faţă de aceea pe care mulţi şi-o imaginează. Pe măsură ce industria distractivă sau arta aplicată, bazată pe multiplicare etc. devin conştiente că nu katharsis-ul *par excellence* formează domeniul lor specific, ele se apropie în cadrul mişcării culturale generale de cristalizarea valorilor artistice autentice într-o manieră proprie. In măsura în care însă industriile amintite tind să devină kathartice, vor să apară drept artă kathartică, ele favorizează kitsch-ul, amestecînd, nivelînd diferitele sfere estetice. De aceea conştientizarea relaţiei existente face de asemenea parte din lupta împotriva kitsch-ului, iar în epoca comunicaţiilor de mase şi a reproducţiei de serie, această distincţie nu poate fi neglijată, deoarece în caz contrar forţele sociale şi artistice pozitive ar suferi îngrădiri datorită dezorientării gustului public.

în sfîrşit, combaterea kitsch-ului ca sarcină socială reprezintă totodată şi o importantă sarcină a pedagogiei. Ea cuprinde respingerea sau reevaluarea metodelor obişnuite de formare a idealurilor, precum şi obiectivul ca pedagogia, chemată să ofere o veritabilă analiză estetică a creaţiilor artistice, adică desluşirea conexiunilor şi a totalităţii, să nu se irosească în ciopîrţeli istorico-li- terare sau stilistice (despre pericolul unor asemenea îndeletniciri am vorbit deja), ci să ofere o analiză estetică autentică, adică dezvăluirea interconexiunilor şi a întregii totalităţi. Dealtfel, cele spuse pînă acum pot servi într-un fel şi drept învăţăminte pedagogice, căci asemenea categorii, ca, de pildă, logica reductivă, pseudo- aura, arta

kathartică şi non-kathartică etc. etc., sînt indispensabile unei pedagogii care urmăreşte formarea personalităţii armonioase şi autonome.

în acest sens, multiplele corelaţii ale kitsch-ului ridică probleme de interes social general. Existenţa lor, precum şi pericolele generate de ele au fost demult sesizate şi enunţate de Jozsef Attila :

^Şobolanul ancestral răspîndeşte contagiunea
printre noi,
E gîndul ce n-a fost gîndit,
Se înfruptă din fiertura noastră,
Şi trece din om în om, fugind.
Din cauza lui nu ştie beţivul,
Cînd îţi îneacă cheful în şampanie,
Că soarbe supa goală,
A unor bieţi sărmani îngroziţi'.

NOTE

1. Balâzs B61a, *A lăthato ember* (Omul vizibil), Budapesta, 1958, p. 196.
2. Lukâcs Gyorgy, *A „giccs“-rol es a „proletkult“-rol* (Despre „kitsch" şi despre „proletcultism”), Budapesta, 1947.
3. Michel Foucault, *Les mots et Ies choses,* Paris, 1966, p. 61—62.
4. Christian Kellerer, *Weltmacht Kitsch. Ist Kitsch le- bensnotwendig ?, Stuttgart-Ziirich-Wien,* 1957, p. 47—48.
5. I'oldes Anna, *A giccs az irodalomban* (Kitsch-ul în literatură), Budapesta, 1962, p. 49.
6. Marx-Engels, *Vălogatott levelek* (Scrisori alese), Budapesta, 1952.
7. Friedrich Schlegel, *Schriften und Fragmente,* Stuttgart, 1956, p. 115.
8. Vezi mai pe larg Hermann Istvân, *Kant teleologiăja* (Teleologia lui Kant), Budapesta, 1968.
9. Christian Kellerer, *Weltmacht Kitsch,* p. 19.
10. Friedrich Schlegel, *Schriften und Fragmente,* p. 116— 117.

11. *lbidem,* p. 119.
12. *lbidem,* p. 120—121.
13. Friedrich Schlegel, *Werke,* voi. 13, Viena, 1928. p. 360.
14. Cf. Lukâcs Gyorgy, *Az esztetikum sajâtossâga* (Specificul esteticului), voi. II, Budapesta, 1965, p. 676.
15. K. W. F. Solger, *Erwin; vier Gesprăche iiber das Schone und die Kunst,* voi. II, Berlin, 1815, p. 40.
16 Adam Miiller, *Von der Idee der Schonheit,* Berlin, 1809, p. 19.
17. G. W. F. Hegel, *Esztetikai eloadâsok.* I. kot. Buda- pest, 1952, 64—65. old. (vezi şi *Prelegeri de estetică,* voi. I, Bucureşti, Ed. Academiei, 1966, p. 70).
18. Ihâophile Gautier, *Histoire du romantisme,* Paris, 1895, p. 153—154.
19. Alfred de Musset, *La confession d'un enfant du siecle,* Berlin, 1915, p. 16.
20. G. V. Plehanov, *lrodalom es esztetika* (Literatură şi estetică), Budapesta, 1962, p. 224—225.
21. Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik,* Hamburg, 1960, p. 22.
22. *Ibidem,* p. 29.
23. Jean Leymarie, *L'impressionisme,* voi. I, Geneva, 1959, p. 30.
24. *Ibidem,* p. 30—31.
25. Walter Benjamin, *llluminationen,* Frankfurt pe Main, 1961, p. 254.
26. Vezi mai pe larg Hermann Lstvân, *A polgâri deka- dencia problemâi* (Problemele decadenţei burgheze), Budapesta, 1967.
27. Hermann Broch, *Dîchten und Erkennen,* voi. I, Ziirich, 1955, p. 295.
28. Gf. Albert Fuchs, *Geistige Stromungen in Cjsterreich,* Viena, 1949.
29. Hegediis Geza, *A kentaur es az angyal* (Centaurul şi îngerul), Budapesta, 1968, p. 80.
30. Christian Kellerer, *Uleltmacht Kitsch,* p. 61.
31. Herman Broch, *Dichten und Erkennen,* voi. I, p. 336.
32. *Ibidem,* p. 317.
33. Maxim Gorkij, *Muvei* (Opere), voi. 20, *Scrisori 1889— 1936,* Budapesta, 1965, p. 427.
34. *Ibidem,* p. 439.
35. Ernst Fischer, *Kunst und Koexistenz,* Hamburg, 1966, p. 188—189.
36. Cf. Heinz Ischreyt, *Welt der Literatur,*

Giitersloch, 1961, p. 207.
37. *Ibidem.*
38. Giinther Cwojdrak, *Die Kitschpostille,* Berlin, f.a., p. 207.
39. Lukâcs Gydrgy, *Az esztetikum sajâtossâga* (Specificul esteticului), voi. I, p. 770—771.
40. Walther Killy, *Deutscher Kitsch,* Gottingen, 1962, p. 11.
41. *Ibidem,* p. 27.
42. Geza Revesz, *Introduction to the Psychology of Music,* Oklahoma, 1954, p. 198.
43. Cf. *ibidem,* p. 200.
44. Ludwig Giesz, *Phenomenologîe des Kitsches,* Heidel- berg, 1960, p. 72, respectiv, Sigmund Freud, *Gesam- melte Schriften,* voi. IV, Londra, 1948, p. 19.
15. Foldes Anna, *A giccs az irodalomban* (Kitsch-ul în literatură), p. 118.
46. Vitânyi Ivân. *A „kdnnyit mujaj“* („Genul uşor“), Budapesta, 1965, p. 79.
47. Walter Benjamin, *Illuminalionen,* p. 311—312.
48. Heinz Ischreyt, *Welt cler Literatur,* p. 29—30.
49. Karlheinz Deschner, *Kitsch, Konvention tind Kunst,* Munchen, 1958, p. 23—24.
50. *lbîdem,* p. 25.
51. Antonio Gramsci, *Marxizmus, kullura, tniiveszet* (Marxism, cultură, artă), 'Budapesta, 1965, p. 328— 329.
52. Christian Kellerer, *Weltmacht Kitsch,* p. 51—52.
53. Lothar Kutsche, *Cberall ist Zweigerland,* Berlin, 1962, p. 91—92.
54. Soren Kierkegaard, *Kritik der Gegenwart,* Innsbruck, 1922, p. 13—15.
55. Erich Getto, *Alltag in Kurzgeschichten,* voi. I, Munchen, 1961, p. 19.
56. Soren Kierkegaard, *Kritik der Gegenwart,* p. 49—50.
57. Joseph Wulf, *Literatur und Dichtung im Drilten Reich,* Giitersloch, 1963, p. 17.
.58. *Ibidem,* p. 45—46.
59. Lukâcs Gydrgy, *Az ujabb nemet irodalom rovid Cortinele* (Scurtă istorie a literaturii germane moderne). Budapesta, 1946, p. 145.
60. Citat după Hans Johst. Vezi Joseph Wulf, *Literatur .und Dichtung im Dritten Reich,* p. 175.
61. Din studiul lui Dr. Herbert Cysarz, *ibidem,* p.

315.

62. Cf. *ibidem,* 348.

63. Vezi Karlheinz Deschner, *Kitsch, Konvention unii Kunst,* p. 35.

64. Vezi Joseph Wulf, *Literatur und Dichtung im Dritten Reich,* p. 286.

65. Din studiul Dr.-ului Stapel, *ibidem,* p. 182.

66. Din studiul Dr.-ului Gelhard, *ibidem,* p. 12S.

67. *Ibidem,* p. 344.

68. *Ibidem,* p. 147.

69. Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Bose,* Leip- zig, 1906, p. 236—237.

70. Heinrich von Treitschke, *Politik,* voi. I, Leipzig, 1913, p. 50.

71. Herbert Marcuse, *One-dimensional Man Londra,* 1964, p. 74—75.

72. Sonja Marjasch, *Der amerikanischc Bestseller,* Berna, 1946, p. 106—108.

73. *Ibidem,* p. 109.

74. Ludwig Giesz, *Phenomenologie des Kitsches,* p. 57— 60.

75. Christian Kellerer, *LUeltmacht Kitsch,* p. 94—95.

76. *Critique,* 1955.

77. Antonina Kloskowska, *Tbmegkullura. Birâlat es ve- delem* (Cultura de mase. Critică şi apărare), editat de Centrul de cercetare pentru comunicaţiile de mase al R.T.U., Budapesta, 1970.

78. Balăzs Bela, *Vălogalott cikkek es tanulmănyok* (Articole şi studii alese), Budapesta, 1968, p. 259.

79. Hermann Istvân, *Vâszon es filggony* (Ecran şi cortină), Budapesta, 1967, p. 56.

80. Hannah Arendt, *Târsadalom es kullura* (Societate şi cultură), Valdsâg, 1970, nr. 4, p. 94.

81. *Ibidem.*

82. Claude Roy, *L’amour du Theatre,* Paris, 1965, p. 183.

83. Guido Aristarco, *Filmmuveszet vagy âlomgyâr* (Artă cinematografică sau fabrică de vise), Budapesta, p. 220—221.

84. Herbcrt Marcuse, *Kullur und Gesellschaft,* voi. II, Frankfurt pe Main, 1965, p. 157—158.

85. Lin Yu-tan, *A bolcs mosoly* (Surîsul înţelept), Budapesta, 1943, p. 58—60.

86. Csehov. *Miivei* (Opere), voi. I, Budapesta, 1959, p. 12—13.

87. Maurice. Descotes, *Le public de Theatre et son*

Histoire, Paris, 1964, p. 346.
88. Joseph Conrad către Barrett H. Clare ; vezi *Etiro- pâische Kiinstlerbriefc — Dessau,* 1941, p. 129.
89. Thomas Mann, *Mi'ivei* (Opere), voi. 12, *Scrisori alese.* Budapesta, 1970, p. 67.
90. Ludwig Giesz, *Phenomenologie des Kitsches,* p. 78.
91. Lane Cooper, *Tlie Poetics of Aristolle. Its meaning and influence,* London-Calcutta-Sidney, f.a., p. 30— 31.
92. G. E. Lessing, *Laokoon. Hamburgi dramaturgia,* Budapesta, 1963, p. 506.
93. *Goethc's Gesprache mit Eckermann,* Leipzig, f.a., p. 274—275. Convorbirea din 1 februarie 1827.
94. Apărut în numărul din 29 august 1937 al revistei ..Magyar Nap", vezi Fâbry Zoltân, *Kuria, kvalerka, kullura* (Conac, băutură, cultură), Bratislava, 1964, p. 213—215.
95. Scrisoarea lui D. H. Lawrence către Lady Ottoline Morell. 1915 ; vezi *Europiiische Kiinstlerbriefe,* p. 130—131.
96. Georg Lukâcs, *Wider den missverstandenen Realis- mus, Ilamburg,* 1958, p. 132.
97. I. Rjabov, *A kommunizmus hajnala* (Zorile comunismului) ; vezi *7anulmănyok Sztâlin-dijas irodalmi muvekrol* (Studii despre opere literare distinse cu premiul Stalin), Budapesta, 1951, p. 65.
98. Vitalii Zakrutin, *Zâszlovivok az elen* (Stegarii în frunte), *ibidem,* p. 105—106.
99. Roman Ingarden, *Isledovania po eslelike,* Moscova, 1962, p. 57.
100. Thomas Munro, *Art and Violence ;* vezi „The Journal of Aesthetics and Art Criticism. Spring", p. 318— 319.
101. Paul Ferdinand Schinidt, *Geschichte der moderncn Malerei,* Stutlgart, 1957, p. 288.
102. W. H. Auden, *Notes on Music and Opera;* vezi *Ten Masters of the Modern Essay,* New York, 1966, p. 234.
103. W. H. Auden, *The guilty Vicarage, ibidem,* p. 203.
104. Georg Perry and Allan Aldridge, *The Pinguin Book of Comics. Harmondsworth Middlesex,* 1967, p. 14.
105. *Ibidem.*
106. Van Wyck Brooks, *The Writer in America,* New York, 1953, p. 122.
107. Bâlint Gydrgy, *A toronyor visszapillant* (Paznicul turnului priveşte înapoi), voi. I,

Budapesta, p. 26.

CUPRINSUL

Redactor: 1ULIA GIROVEANU
Tehnoredactor: FLORIAN SĂPUNĂRESCU

Apărut — august 1973
Coli editură 14,25. Coli tipar 10,33.

Bucureşti,
Republica Socialistă România